№ 40416.218

16-17

1928-29

PURCHASED FROM THE INCOME OF THE

JOSIAH H. BENTON FUND

FN'15; 10,28,38: 20M

Neue Bachgesellschaft E. V. / Sitz Leipzig

Sechzehntes Deutsches Bachfest

Vom 20. bis 23. September 1928
in Kassel

May 28, 1946
+4046.218
vols (16-17)²
(1928-29)³
2383

Bach-Fest-Buch

046
18

Neue Bachgesellschaft E. V. / Sitz Leipzig

Sechzehntes Deutsches Bachfest

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Kassel

Vom 20. bis 23. September 1928

ML46.218
No. 16

Ehrenpräsidium
des Sechzehnten Deutschen Bachfestes:

Oberpräsident der Provinz Hessen-Nassau Dr. Schwander

Landeshauptmann Dr. jur. h. c. von Gehren

Oberbefehlshaber Freiherr Kreß von Kressenstein,
General der Artillerie

Landesoberpfarrer D. Möller

Oberbürgermeister Dr. h. c. Stadler

*
Josiah H Benton Fund 2 nos
April 15-1946
GA

Die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft
befindet sich während des Bachfestes in der Musikalienhandlung
von Karl Simon, Kassel, Ständeplatz 13

Ehrenausschuß

Dr. Anz, Präsident des Oberlandesgerichts, Kaiserstraße 46
Bacharach, Großkaufmann
Dr. Karl Bähr, Präsident des Landeskirchenamtes, Humboldtstraße 39
Oberstudiendirektor Dr. Becker
Reichsbahnoberrat Dr. Blänkner, Kölnische Straße 88
Geheimrat Dr. Boehlau, Direktor des Landesmuseums, Lessingstraße 2
Oberschulrat Boese, Querallee 51
Dr. phil. Gg. Breithaupt, Georgenstraße 1
Bankdirektor Brunner, Dresdener Bank
Oberbaurat Max Buchholtz, Achenbachstr. 1
Büchling, Vorsitzender des Arbeiter-Sängerbundes, Kirchweg 44
Freifrau von Buttlar, Vorsitzende der Richard-Wagner-Vereinigung, Wilhelmshöher Allee 29 I/II
Paul Cönning, Direktor der Firma Gottschalk & Co.
Kommerzienrat Dr. h. c. Adam Credé, Niederzwehren, Frankfurter Straße 39
Daltrop, Präsident des Landgerichts, Jordanstraße 41
Johs. Delmhorst, Dechant und Pfarrer, Kölnische Straße 55
Rechtsanwalt Dr. Alfred Dellevie, Kölnische Straße 4
Derichs, Oberregisseur des Staatstheaters
Generalsuperintendent D. Dettmering, Landespfarrer, Kaiserstraße 74
Reichsbankdirektor Eitner
Regierungspräsident Dr. Friedensburg, Kölnische Straße 4
Oberstudiendirektor Friedrich, Oberrealschule I, Kölnische Straße
Oberregierungs- und Forstrat Friedrichs, Hohenzollernstraße 80
Generalleutnant a. D. Föst, Kronprinzenstraße 10 I/II
Jakob Geis, Dramaturg und Regisseur am Staatstheater
Richard Gotthelft, Direktor, Sophienstr. 5
Kommerzienrat Gottschalk, Spohrstraße 7
Frau Luise Grapow, Grimmstraße 1
Direktor Grenzebach, Frankfurter Straße 71
Universitätsprofessor Dr. Hammann, Marburg a. L.
Hartleb, Ratskellerwirt, Königstraße 8
C. F. Has, Großkaufmann, Nahlstraße 9
Oberstleutnant a. D. Henrici, Stadtältester, Weinbergstraße 1
Frau Geheimrat Henschel, Weinbergstraße 21
Oskar Henschel, Weinbergstraße 15
Hoffa, Bankier in Bankhaus Werthauer
Dr. Hohenstein, Polizeipräsident
S. Hoffmann, Direktor d. Schmidtsche Heißdampf A.-G., Steinhöferstraße 4
Dr. Hopf, Direktor der Landesbibliothek, Haideweg 3
Geheimer Oberregierungsrat v. Hülsen, Kurator der Universität Marburg a. L.
Bankdirektor Jagemann, Darmstädter und Nationalbank
D. H. Joachim, Fabrikdirektor
Kammerherr von Keudell, Präsident der Landwirtschaftskammer
C. Köhler, Fabrikbesitzer, Kaiserstraße 47
Otto Krahl, Bergwerksdirektor
Oberstudiendirektor Küster, Achenbachstr. 2
Paul von Laer, Präsident des Landesfinanzamtes, Kaiserplatz 41
Lahmeyer, Bürgermeister, Kaiserplatz 31
Lang, Direktor d. Schöfferhofbrauerei
Studienrat Dr. Bruno Lehmann, Dirigent des Martinskirchenchores und Lutherkirchenchores, Gräfestraße 16
Johannes Lewalter, Komponist
Oberlandesgerichtsrat Lindemann, Kalisyndikat
Dr. phil. Hermann Luer, Direktor der Staatlichen Kunstgewerbeschule, Mainweg 6
Professor Dr. Luthmer, Friedrich-Ebert-Str. 7
Freifrau von der Malsburg, Escheberg bei Zierenberg
August Manß, Fabrikant, Ochshäuserstr. 23
Gg. Martin, Präsident der Reichsbahndirektion, Viktoriastraße 2
Dr. Metterhausen, Syndikus, Industrie- und Handelskammer
Orth, Präsident der Oberpostdirektion
Dr. Pauli, Chordirektor des Staatstheaters
Dr. Georg Pauly, stellv. Intendant des Staatstheaters
Landrat von Pappenheim, Humboldtstr. 24
Dr. Karl Pfeiffer, Präsident der Industrie- und Handelskammer, Weißensteinstraße 72

W. Piepmeyer, Großkaufmann, Rasenallee 13

Dr. Rasch, Generalstaatsanwalt, Parkstr. 37

Reinhard, Präsident des Landeskulturamtes, Wilhelmshöher Allee 26 I/II

Geheimer Justizrat Dr. Wilhelm Reiß, Uhlandstraße 2

Wilhelm Franz Reuß, 1. Kapellmeister des Staatstheaters

Fräulein Minna Ritz, Vorsitzende des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Hohenzollernstraße 34

Ernst Rocholl, Fabrikant, Leipziger Str. 363

Frau Kommerzienrat Rosenzweig, Terrasse 1

Ernst Rubensohn, Fabrikdirektor, Terrasse 13

Geheimer Regierungsrat Aug. von Sachs, Landeskreditkassendirektor a. D., Seidlerstr. 1

Schäfer, Stadtverordnetenvorsteher, Hafenstraße 76

Willi Scheel, Hofjuwelier, Hohenzollernstr. 176

Dr. Schmieding, Präsident, Landesdirektor, Arolsen

Schreiber, Direktor d. Großen Kasseler Straßenbahn A.-G., Wilhelmshöhe

Geheimer Regierungsrat Schwarzkopf, Direktor der Landeskreditkasse, Steinhöferstr. 7

Konsul Gg. Sethe, Fabrikbesitzer, Akazienweg 21 I/II

Rechtsanwalt H. Seyffert, Wilhelmshöher Allee 22

Professor Geheimrat D. von Soden, Rektor der Universität Marburg a. L.

Dr. Sondag, Vizepräsident des Provinzialschulkollegiums, Terrasse 17

Eduard Staffel, Fabrikant, Witzenhausen

Professor Steinhausen, Direktor der Murchard'schen Bibliothek, Kaiserplatz 14

Thöne, Präsident der Landesversicherungsanstalt

Thorbecke, Fabrikant, Terrasse 2

Bankdirektor Ullmann, Deutsche Bank

Geheimer Kommerzienrat Otto Vogt, Stadtältester, Schöne Aussicht 8

Generaldirektor Dr. Vosberg, Raabestraße 8

Eduard Walter, Lehrer Vorsitzender des A-Cappella-Chores, Luisenstraße 8

Dr. Gotth. Walther, Landrabbiner, Moltkestraße 7

Wentzell, Direktor, Hessische und Herkulesbrauerei

R. Willms, Fabrikdirektor, Vereinigte Faßfabriken, Bunsenstraße 200

Professor Kurt Witte, Direktor der Staatlichen Kunstakademie, Kaiserstraße 73

Bankdirektor Wolff, Kommerz- u. Privatbank

Dr. Richard Wolff, Fabrikant, Weinbergstraße 11

Gräfin Wrangel, Landwirtschaftskammer, Weißenburgstraße 12

Zimmermann, Zimmermeister, Präsident der Handwerkskammer

Professor Dr. Zühlke, Oberschulrat, Marburg a. L.

Arbeitsausschuß

Ernst Legal, Intendant des Staatstheaters, Vorsitzender

Karl Bachmann, Kreispfarrer Lic.

Julius Böhmer, Direktor, Staatl. Musikberater

Burger, Musikschriftleiter

Generalmajor a. D. Richard des Coudres, Bundesvorsitzender des Mitteldeutschen Sängerbundes

Emil Echzell, Mittelschullehrer, I. Geschäftsführer, Vorsitzender des Mitteldeutschen Sängerbundes

Oberstudiendirektor Dr. Wilh. Friedrich

Karl Hallwachs, Staatl. Musikdirektor, Leiter des Oratorienvereins, Staatl. Musikberater

Regierungsrat Ludwig Kaiser

Artur Kinzel, Verwaltungsdirektor des Staatl. Theaters

Karl Kompenhans, Direktor, I. Vorsitzender des Kasseler Lehrergesangvereins

Dr. h. c. Robert Laugs, Erster Kapellmeister am Staatstheater

Dr. Max Plaut, Rechtsanwalt

Bruno Sach, Staatl. Kammermusiker, Vorstand der Staatl. Kapelle

Stadtrat Richard Sarrazin, Landrat a. D.

Stadtrat Professor Hans Sautter

Heinrich Schäfer, Bürooberinspektor

Karl Scheel, Fabrikant

Landesrat Dr. Otto Schellmann

Stadtrat H. Georg Schirmer

Oberregierungsrat Dr. Karl Simons

Professor Dr. Hermann Stephani, Universitätsmusikdirektor, Marburg

Dr. Gustav Struck, Bibliotheksrat

Landgerichtsdirektor Franz Uhlendorf

Rektor H. Waldschmidt, Stadtverordneter

Professor Dr. Emil Weber

Die Neue Bachgesellschaft

Der Vorstand

Geh. Konsistorialrat Professor D. Dr. Julius Smend, Vorsitzender. Münster i. W.

Professor D. Dr. Karl Straube, Kantor zu St. Thomae, Schriftführer. Leipzig.

Professor Dr. Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie, stellvertr. Schriftführer. Berlin-Großlichterfelde.

Dr. Hellmuth von Hase, Schatzmeister. Leipzig.

Professor Bernhard Friedrich Richter, Kirchenmusikdirektor a. D., stellvertr. Schatzmeister. Leipzig.

Professor Siegfried Ochs. Berlin.

*

Der Ausschuß

Justizrat Dr. Reinhold Anschütz. Leipzig.

Professor Adolf Busch. Basel.

Kapellmeister Wilhelm Furtwängler. Wien.

Dr. Alfred Heuß. Leipzig-Gaschwitz.

Professor Dr. Herm. Müller. Paderborn.

Professor Dr. Eusebius Mandyczewski. Wien.

Professor D. Dr. Arnold Mendelssohn. Darmstadt.

Direktor Albert Odermann. Sosnowice.

Professor Max Pauer, Direktor des Konservatoriums. Leipzig.

Günther Ramin, Organist a. d. Thomaskirche. Leipzig.

Professor D. Dr. Max Seiffert. Berlin.

Professor Dr. Arnold Schering. Berlin.

Professor D. Ernst Schmidt, Universitätsmusikdirektor. Erlangen.

Professor Dr. Max Schneider. Breslau.

Professor Otto Schröder. Halle a. d. Saale.

Professor Dr. Albert Schweitzer. Günsbach, Oberelsaß.

Professor Dr. Karl Thiel. Charlottenburg.

Veranstaltungen des Sechzehnten Deutschen Bachfestes

Mittwoch, den 19. September 1928, Vorabend

Abends 7½ Uhr: Im Staatstheater:
Gluck „Orpheus und Euridike"

Donnerstag, den 20. September 1928, Erster Festtag

Vormittags 10½ Uhr: Im Ballsaal des Roten Palais, Friedrichsplatz:
Mitgliederversammlung: Geschäftlicher Teil (Ausweis: Mitgliedskarte des 29. Vereinsjahres). Anschließend: 11½ Uhr: Vortrag (Zutritt allen Bachfestteilnehmern gegen Vorweisung der Bachfestkarte gestattet)

Nachmittags 3 Uhr: Autobusabfahrt Ständeplatz:
Ausflug nach Schloß Wilhelmstal; 5½ Uhr Rückfahrt von Wilhelmstal nach Kassel

Abends 7½ Uhr: In der Martinskirche:
Heinrich-Schütz-Abend

Abends 10 Uhr: Im Theatersaal der Stadthalle:
Empfang durch die Stadt Kassel (Zutritt nur gegen Karte)

Freitag, den 21. September 1928, Zweiter Festtag

Vormittags 11½ Uhr: Im Staatstheater:
Kammermusik

Nachmittags 3½ Uhr: Autobusabfahrt Friedrichsplatz:
Ausflug nach Wilhelmshöhe; 6 Uhr Rückfahrt von Wilhelmshöhe nach Kassel

Abends 7½ Uhr: Im Großen Festsaal der Stadthalle:
Kantaten-Abend

Sonnabend, den 22. September 1928, Dritter Festtag

Vormittags 11½ Uhr: Im Großen Festsaal der Stadthalle:
Orgel-, Orchester- und Chor-Konzert

Nachmittags 3½ Uhr: In der Landesbibliothek:
Besichtigung der Musikhandschriften

Abends 7½ Uhr: Im Großen Festsaal der Stadthalle:
Die Hohe Messe in hmoll

Sonntag, den 23. September 1928, Vierter Festtag

Vormittags 9 Uhr: In der Martinskirche:
Fest-Gottesdienst

Nachmittags 2 Uhr: Im Blauen Saal der Stadthalle:
Gemeinsames Mittagsmahl

Abends 7½ Uhr: Im Großen Festsaal der Stadthalle:
Die Kunst der Fuge

Nach allen Abendkonzerten ist zwangloses geselliges Beisammensein der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft, wie der Bachfestteilnehmer überhaupt im Blauen Saal der Stadthalle.

Musikalische Leitung:

Dr. h. c. Robert Laugs, Erster Kapellmeister des Staatlichen Theaters, Kassel

Musikalische Leitung des Festgottesdienstes: Musikdirektor Karl Hallwachs

Mitwirkende:

Lotte Leonard, Berlin . . . . . Sopran
Ria Ginster, Frankfurt a. M. . . Sopran
Cläre von Conta', Erfurt . . . . Sopran
Prof. Maria Philippi, Köln . . Alt
Paula Lindberg, Berlin . . . . Alt
Anton Maria Topitz, Berlin . Tenor
Louis van Tulder, Amsterdam . Tenor
Rudolf Bockelmann, Hamburg. Bariton
Prof. Dr. Wolfg. Rosenthal, Leipzig Baß
Prof. Karl Flesch, Berlin . . . . Violine
Prof. Dr. Georg Schumann, Berlin Klavier
Ludwig Kaiser, Kassel . . . . . Klavier
Richard Laugs, Berlin . . . . . Klavier
Li Stadelmann, München . . . Cembalo
Günther Ramin, Leipzig . Orgel u. Cembalo
Heinrich Kruse, Hamburg . . . . Gambe
L. Werle, Köln . . . . . 1. Bach-Trompete
Heinrich Möller . . . . . Orgel

Münchener Violen-Quartett:
Prof. Valentin Härtl Diskantviole da Gamba
Joachim Ernst . . . Altviole da Gamba
Karl List. . . . . Tenorviole da Gamba
Dr. Willi Schmid . Baßviole da Gamba

Conrad Damm, Kassel . . . . . Tenor
Friedrich Schröder, Kassel . . . Bariton
Eduard Walter, Kassel . . . . . Baß
Fritz Elbrecht, Kassel . . . . . Bariton
Ferdinand Franz, Kassel . . . . Baß
Agnes Springer, Kassel . . . . Sopran
Elisabeth Jaudy-Neumann, Kassel. . . . . Alt
Konzertmeister Leon Rudelsheim . Violine
Konzertmeister Rudolf Hoppen . . Violine

Die Staatlichen Kammermusiker:
Wilhelm Gählert . . . . . Bratsche
Karl Zur Linde . . . . . Bratsche
Willy Kühling . . . . . Violoncell
Hans Berckmann . . . . . Violoncell
Hermann Schulze . . . . . Kontrabaß
Gustav Müller . . . . . Flöte
Rudolf Wille . . . . . Flöte
Richard Witzel . . . . . Flöte
Wilhelm Sturm. . . . . Oboe
Alfred Kleint Ob., Engl. Horn u. Oboe d'amore
Robert Ibener Ob., Engl Horn u. Oboe d'amore
Wilhelm Kellermann . . . . Fagott
Wilhelm Horn. . . . . Fagott
Friedrich Zur Linde . . . . . Fagott
Hermann Brachold . . . . . Horn
Gerd Böse. . . . . Horn
Heinrich Mangold. . . . . Horn
Gustav Schmidt. . . . . Horn
Paul Fechner . . . . . Horn
Otto Böhme. . . . . Trompete
Ludwig Schüning . . . . . Trompete
Gustav Matzmohr. . . . . Posaune
August Klinge. . . . . Posaune
Richard Zocher . . . . . Posaune
Gustav Clauß. . . . . Harmonium

Chöre:

Der Kasseler Lehrergesangverein (Konzertchor)
Der Kasseler A-cappella-Chor
Der Oratorienverein
Der Kirchenchor der Martinskirche / Der Lutherische Kirchenchor
Knabenchöre der Oberrealschule I und des Wilhelmgymnasiums

Orchester:

Staatliche Kapelle, Kassel

Flügel und Cembali:

Drei Konzertflügel von Grotrian-Steinweg
aus der Niederlage von W. Beckmann, Kassel, Friedrichsplatz 12
Konzertflügel von Carl Scheel, Kassel
Cembalo von F. E. Neupert, Bamberg, aus dem Besitze von Günther Ramin, Leipzig
Cembalo von Karl Maendler-Schramm, München
Harmonium von Carl Scheel, Kassel

Zu den Werken des 16. Deutschen Bachfestes

Von Dr. Alfred Heuß

Heinrich-Schütz-Abend
in der Martinskirche

Von Heinrich Schütz, dem größten protestantischen Musiker des 17. Jahrhunderts, sind seit längeren Jahren an unseren Bachfesten immer wieder Werke zur Aufführung gelangt, zu einem ganzen Abend kommt es aber erst in diesem Jahr am Kasseler Bachfest. Das hat seine Gründe nicht nur darin, daß die Kunst dieses großen Mannes seit einigen Jahren immer größere Kreise zieht, so daß man endlich hoffen darf, der Bann, der über seinen Werken zu liegen schien, werde nun endlich gebrochen, sondern vor allem auch in dem geradezu entscheidenden Anteil, den Kassel durch den damaligen Landgrafen von Hessen, Moritz den Gelehrten, einen der bedeutendsten fürstlichen Männer seiner Zeit, an der Entwicklung Heinrich Schützens gewonnen hat. Dieser Fürst war es zunächst, der auf einer Reise den 13jährigen Heinrich in Weißenfels entdeckte und dessen sehr begüterte Eltern zu bewegen vermochte, den Sohn im folgenden Jahr nach Kassel an das soeben vom Landgrafen gegründete Mauritianum zu geben. Und hier in dieser Anstalt, die Schütz acht Jahre bis zum Besuch der Universität Marburg besuchte (1599—1607) und zwar mit dem Erfolg, daß jeder seiner Lehrer ihn zur Wahl des von ihm vertretenen Faches bestimmen wollte, hier in dieser wahrhaft humanistischen, Geist und Körper bildenden und nur für die ersten Kreise bestimmten Anstalt, hat Schütz den Grund für seine im besten Sinne des Wortes weltmännische Bildung gelegt, die ihn im Grunde genommen unter allen großen deutschen Musikern einzig dastehen läßt. Aber auch den Grund für sein Musikertum legte Schütz hier in Kassel als Kapellknabe. Nochmals und zwar noch folgeschwerer sollte der scharfblickende Fürst, selbst ein hervorragender Musiker und Komponist, entscheidend in die Laufbahn seines geliebten Schützlings eingreifen, dadurch nämlich, daß er den nunmehr 24jährigen und keineswegs zur Musik entschlossenen Mann in die Musikerlaufbahn förmlich drängte, indem er ihm ein zweijähriges Stipendium für den Aufenthalt in Venedig als Schüler des berühmten Giovanni Gabrieli in Aussicht stellte und ihn dadurch für die Musik rettete. Denn es ist tatsächlich sehr zweifelhaft, ob Schütz aus eigenem Antrieb die Musik als Lebensberuf gewählt hätte, weil er bald klar genug erkennen sollte, wie schwer gerade für ihn, den 24jährigen, bei seiner denkbar gründlichen Natur das Studium der Musik sei. Und hätte Schütz nicht in Gabrieli einen großartigen Lehrer und bald auch väterlichen Freund gefunden — dessen Wahl er nun eben

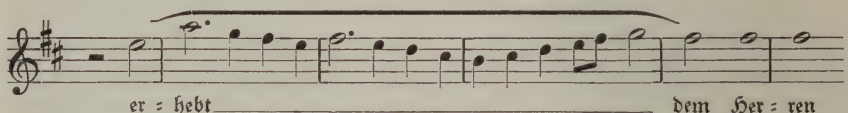
dem Landgrafen verdankte —, so wäre ihm nicht die Laufbahn eines Musikers, sondern die juristische und von dieser aus wohl die staatsmännische, näher gelegen. Kein Zweifel, den Musiker Schütz verdanken wir im eigentlichen Sinne dem Landgrafen von Hessen. Die weiteren Beziehungen zu Kassel zu verfolgen, müssen wir uns hier versagen. Man ersieht aber aus dem Gesagten, daß Kassel ein erstes Anrecht darauf hat, Heinrich Schütz einen ganzen Abend an einem Bachfest zu weihen.

Es wird noch eine Weile dauern, bis wir Schütz sowohl historisch wie aber auch rein künstlerisch überblicken können. Bis dahin tun wir auch ganz gut, aus der Fülle von Werken herauszugreifen, was sich aus diesen oder jenen Gründen besonders nahelegt. So ist das den Abend eröffnende Deutsche Magnificat auch den Besitzern der 17 bändigen Gesamtausgabe der Schützschen Werke eine Neuheit, die zunächst einmal biographisch insofern ein besonderes Gewicht hat, als es sich um die allerletzte Schöpfung des Meisters, seinen Schwanengesang, handelt. Im biblischen Alter von 86 Jahren, etwa ein Jahr vor seinem Tode, hat Schütz das Werk nachweislich geschrieben, ein Beispiel von künstlerischer Lebensfrische im allerhöchsten Alter, wie wir es in der Tonkunst, trotz zahlreicher Werke hochbetagter Musiker, nicht zum zweiten Male wiederfinden. Denn es ist wirklich wunderbar, mit welch blühender Phantasiekraft Schütz den Vorwurf gesehen hat und zu welcher geradezu überraschend einfachen musikalischen Bildkraft er dabei gelangt ist. Wir können dies um so klarer beurteilen, als der Meister den gleichen Vorwurf auch in früheren Jahren behandelt hat, und zwar außer in der solistischen, ebenfalls an diesem Abend zum Vortrag gelangenden Fassung, auch in einer chorischen für vier Stimmen, die, so wertvoll sie ist, gerade hinsichtlich Bildkraft und elementarer Einfachheit doch entschieden hinter dem Alterswerke zurücksteht.

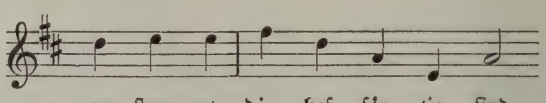
An dieser Plastik hat nun sicher auch die zweichörige Anlage, der Gegenüberstellung zweier Chöre nach venezianischem Muster, besonderen Anteil, selbstverständlich aber keinen entscheidenden. Wie übrigens Dr. Heinrich Spitta, dem der Fund dieses Werkes geglückt ist, berichtet, ist das Magnificat lediglich der Schlußteil eines großen Chorwerkes über den 119. und 100. Psalm, woraus zu erkennen ist, daß Schütz am Ende seines Lebens noch zu großen zyklischen Werken drängte, zu solchen, die als Ganzes für den Gottesdienst nicht so ohne weiteres in Betracht kommen; Bach ist dann auf diesem Wege weitergeschritten.

Daß Schütz sein letztes Werk noch im besonderen auf Anschaulichkeit und geradezu klassische Einfacheit — man könnte beinahe sagen im Sinne der Wiener Klassiker — gestellt hat, ist ungemein bezeichnend für ihn. Um klare Geistigkeit ist es diesem Manne immer zu tun gewesen, für ihn ist die Tonkunst das Mittel, das Wort nicht nur gefühlsmäßig zu erschließen, sondern gerade auch dem Geiste näherzubringen. Er will, wie er sich wiederholt ausgedrückt hat, das Wort, den Text, in die Sprache der Musik „übersetzen", und als erste Pflicht eines Übersetzers ist die Treue, die

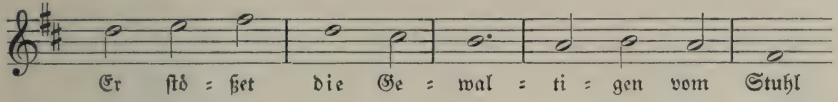
Gewissenhaftigkeit gegenüber der Vorlage, das Sichfreihalten von jeder einseitig persönlichen Auffassung anzusehen. Was natürlich voraussetzt, daß man sich in den Geist seines Textes einzuleben vermag. Und dies trifft bei einem Schütz in einer besonderen, dem Wesen seines kristallklaren und tiefen Geistes entsprechenden Weise zu. Freilich, die Bezeichnung „übersetzen" — so treffend sie das Grundverhältnis von Schützens Verhältnis zum Wort auch zum Ausdruck bringt — ist für vieles bei ihm zu tief gegriffen, denn wie stark gräbt er sich etwa in ein einzelnes, bedeutungsvolles Wort ein und läßt uns in dessen innerstes Wesen blicken. So gleich der Anfang unseres Werkes; wie herrlich gibt er da gleich die Worte „Meine Seele", die er zunächst als solche betrachtet. Da setzt, gleich einem Hauch, eine einzige Stimme ein, der nun die anderen Stimmen in polyphonem Satz bis zur Achtstimmigkeit in einem achttaktigen kleinen Satz förmlich entströmen, immer reicher und mannigfaltiger werden. Man kann das Wesen einer innigen und milden, dabei reichen und weiten Seele kaum sinniger geben, als es hier geschehen ist. Dabei die innere Ruhe, die durch den geraden Takt ganz bewußt herausgearbeitet wird. Und ebenso bezeichnend ist es, daß nach dieser rein seelischen Einleitung alles Weitere in bewegtem Tripeltakt steht: dem wunderbar tiefen Meer der Seele entströmt nun das bewegte Leben der herrlichen Hymne. Schütz gibt das Wort „erhebt" zunächst mit bestimmten Kadenzschritten, dann singt der Tenor, umgeben von den anderen Stimmen, die schlackenlose, ab- und aufwallende Melodie:



das nennt man eine Einleitung! Und eigentlich ist nichts anderes geschehen, als daß die paar ersten Worte mit sinnigstem Geiste gefaßt wurden. Alles Weitere macht nun den eigentlichen Preisgesang aus, der fast durchwegs bewegt gehalten ist. Jeder einzelne Ausdruck wird gefaßt — übersetzt —, wobei Schütz auch von dem Mittel einer absichtlich falschen Wortbetonung Gebrauch macht, so die Hoffärtigen:

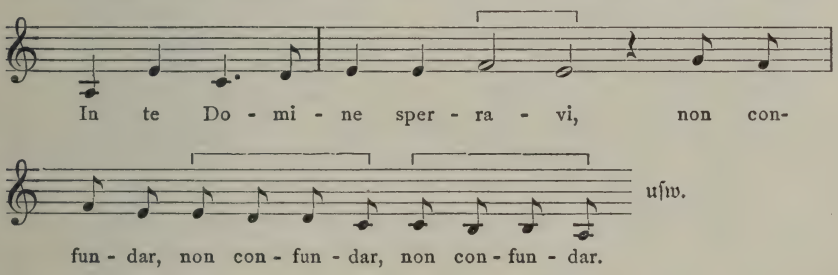


Wie werden sie aber für ihr hoffärtiges „die" in die Tiefe befördert, wie denn sogar Humor in dem Werk des 86jährigen steckt! Im vierstimmigen Magnificat ist bezeichnenderweise die Betonung völlig „richtig". Welch' heruntergedrängte Gewaltmelodie bei:



Jeder einzelne Ausdruck verdiente seine besondere Besprechung, was wir uns leider versagen müssen. Die bereits erschienene Partitur ladet aber jedem zum Einzelstudium ein. Mit größter Liebe hat Schütz auch die Dank=sagung, die Doxologie, behandelt, wobei das Wesen der doppelchörigen Anlage nochmals seine herrlichsten Seiten offenbart. Dieses Magnificat ist eins der lichtesten Werke der ganzen A-cappella-Literatur.

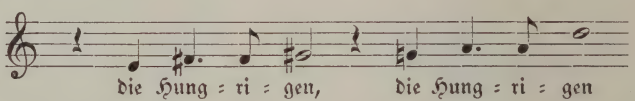
Den ersten Teil der Symphoniae sacrae vom Jahre 1629 hat Schütz bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig geschrieben und auch dort zum Druck gebracht. Diesem Werke, das begleitete Solomusik auf lateinische Texte enthält und die neuen italienischen Errungenschaften auf dem Gebiete der neuen Solomusik verarbeitet, ist der Gesang für Alt auf die berühmten Worte des 31. Psalms: In te Domine speravi, entnommen. Durch Zurückkommen auf den Anfang hat Schütz die dreiteilige Form (ABA) gewonnen, inhaltlich aber dadurch gezeigt, welchen Nachdruck er auf den ersten Satz mit seinem: laß mich nicht zuschanden werden (non confundar) legt. Das Ganze ist als das Geständnis eines sich sündig fühlenden Menschen gedacht, die schmerzliche Sekunde auf speravi (gehofft), die furchtbar erregten, förmlich stürzenden Töne auf confundar, sagen alles Nötige in der Hinsicht:



dem ruhigeren: In justitia, folgt das sehr erregte Inclina aurem, in dem sich die Noten des Halbverzweifelten oft förmlich überstürzen und gelegentliche Dissonanzen durch gehäufte Querstände entstehen, die die eigentliche Har=monielehre bis heute nicht gebilligt hat. Es ist zweifelhaft, ob wir heute schon dahin gelangt sind, diesem erregten Solostil wirklich gerecht zu werden.

Wie schwer dem Deutschen der neue Sologesang geworden ist, bezeugt Schütz im zweiten, fast zwei Jahrzehnte (1647) später erschienenem Teil der Symphoniae sacrae, die als deutsches Gegenstück zu dem lateinischen gedacht sind und gerade nach dieser Seite hin eine Lücke ausfüllen sollten. Aus diesem großen Werk — es enthält 27 teils ziemlich umfangreiche Stücke — ist das Deutsche Magnificat für Sopran ausgewählt worden, so daß der Hörer in der Lage ist, Vergleiche anzustellen, wie sehr verschieden

und doch auch wieder gleichartig Schütz den gleichen Vorwurf behandelt. Die Grundauffassung der herrlichen Marienhymne ist so ziemlich die gleiche, die Anwendung verschiedener Mittel, neben Solostimme auch Instrumente, geben dem Ganzen ein neues Aussehen. Die Art, wie Schütz die letzteren heranzieht, zeigt ihn auch auf diesem Gebiet als Charakteristiker ersten Ranges. Für den ganzen, ersten, lieblich freudigen Teil werden zwei Violinen verwendet, bei den Worten: „Und seine Barmherzigkeit" läßt Schütz förmlich einen tiefen, warmen Vorhang fallen, indem er zu einer innigen, harmonisch sehr reichen Melodie weiche Bratschen oder Posaunen erklingen läßt. Dann hören wir plötzlich stolze Fanfarenmelodien von Trompeten, der Hörer frägt erstaunt, was sie bedeuten. Das sind hoffärtige Reiche, die mit Trompetengeschmetter aufziehen; ein ganz köstliches Bild. Ohne weiteres wieder eine neue Szene: Wir vernehmen liebliche, warme Flötenmelodien, den „Elenden" gewidmet, die erhöhet, sowie den „Hungrigen", die mit Gütern beglückt werden sollen, wobei auch noch darauf hingewiesen sei, wie ungemein geistvoll die letzteren musikalisch geschildert werden, mit „hungrigen" Ganztönen und dem ebenso hungrigen Sprung auf den Ton d:

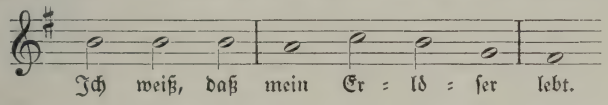


Als von den Reichen die Rede ist, setzen die Flöten aus. Mit einem feinen Humor fast ohnegleichen läßt Schütz die Reichen dadurch „leer" ausgehen, daß er dieses Wort durch zweifaches Echo in der Luft verpuffen läßt. Dann setzen wiederum Violinen ein. Es drängt sich also ohne weiteres auf, daß man strengster Charakterinstrumentation gegenübersteht. Der Gesangspart ist an Charakterisierungszügen überreich, was sich Wort für Wort verfolgen läßt.

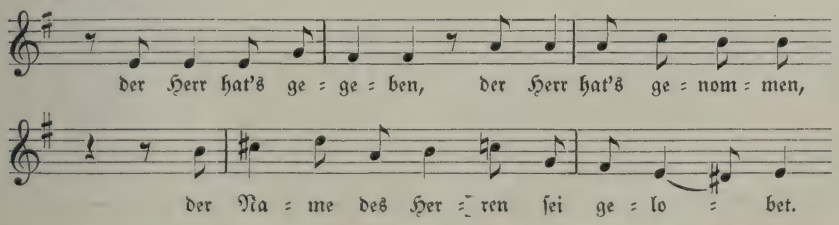
Und nun folgt das erste „Deutsche Requiem", nämlich die musikalischen Exequien (Seelenamt) auf Schützens Landesvater, den gottesfürchtigen und musikalischen Heinrich Posthumus von Reuß vom Jahre 1636. Philipp Spitta, der Herausgeber der Schützschen Werke, hat ausgesprochen, daß keinem deutschen Fürsten eine herrlichere Totenmesse gesungen worden sei und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß sich das Schützsche Werk in absehbarer Zeit neben den beiden großen Trauermusiken von Händel und Bach auf die Königin Caroline, bzw. Königin Christiane von Sachsen seinen ebenbürtigen Platz gewonnen haben wird. An dem Werk hatte der verstorbene Fürst insofern einen entscheidenden Anteil, als er noch bei Lebzeiten seinen Sarg hatte anfertigen lassen, dessen Deckel und Wände mit von ihm gewählten Bibel- und Gesangbuchversen versehen waren. Diese Sargsprüche ergaben den ersten und Hauptteil des „Requiems". Aber auch für die Textwahl der zwei weiteren Teile des dreiteiligen Werkes ist der Fürst zuständig. Dem zweiten Teil: „Herr, wenn

ich dich nur habe", liegt der von ihm vorgesehene Text für die Leichenpredigt, dem dritten, dem berühmten Gesang Simeons, der verordnete Gesang bei der Beisetzung zugrunde. Dieser ernste Fürst hat sich innerlichst mit dem Tode beschäftigt. Die Anordnung der zwei Dutzend Sprüche dürfte indessen wohl von Schütz herrühren und sie ist derart, daß man allein hierüber eine Arbeit schreiben könnte. Von allgemeinen Betrachtungen über Leben und Tod ausgehend, erscheint Jesus als der Erretter von der Sündenlast, ein — vorläufiger — Zustand von Zuversicht ist bei „Herr, wenn ich dich nur habe", erreicht, und es setzt nun eine Betrachtung über die Dauer des Lebens an (Unser Leben währet 70 Jahr), freudig wird im Hinblick auf: Ich weiß, daß mein Erlöser lebet, vom Leben Abschied genommen, aber nochmals ein Angstruf: Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Die Antwort gibt der Choralvers: Er sprach zu mir: Halt dich an mich.

Die Sprache von Schütz ist von ergreifender Schlichtheit und es sei gerade hier auf die für diesen Meister entscheidende Art der Melodieerfindung aufmerksam gemacht. Keiner unsrer großen Meister geht derart in einem affektlosen Belauschen des Wortes auf wie Schütz. Er gewinnt die meisten seiner Melodien durch stilles, lautloses Lesen der Worte, und übersetzt — in diesem Sinne trifft der Ausdruck von Schütz buchstäblich zu — das innerlich Erlauschte in der Sprache der Musik. So stößt man denn auch auf reinste Sprachmelodien. Fast nirgends ein reiner oder gar unreiner Affekt. Wenn Händel sein: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, mit dem berühmten Quartenschritt als dem Ausdruck felsensicherer Bestimmtheit gibt, so handelt es sich um keine Sprachbelauschung, sondern dem Wort: Ich weiß, wird ein bestimmter, großartigster Ausdruck gegeben. Ganz anders Schütz, der lediglich lauscht, von sich — scheinbar — gar nichts dazu gibt und deshalb zu der schlichten Melodie gelangt:



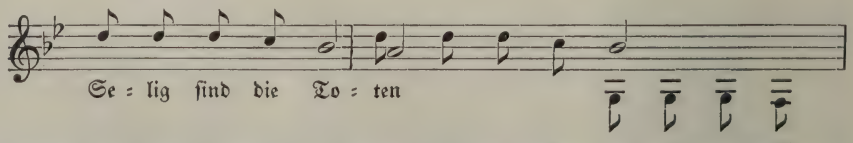
die sich anhört wie uralte Choralmelodien, die fast alle auf dieser Art innigster, in sich versunkener Belauschung des Wortes beruhen. Man lese Sätze wie: Der Herr hat's gegeben, usw., belausche sich selbst und ziehe dann Schütz heran. Kann man die Worte schlichter „sprechen" als es hier der Fall ist:



In diesem Sinne möge man gerade dieses Werk, das nunmehr in einer schönen, von Georg Schumann besorgten Neuausgabe vorliegt, durchgehen und wird dann gewahr, worin das Geheimnis der Schützschen Melodieerfindung besteht. So erfordert denn auch Schütz innig lauschende, stillruhige Hörer, wobei es — was in dieser Begräbnismesse selten der Fall ist — um so ergreifender wirken kann, wenn Schütz aus dieser seiner Zurückhaltung heraustritt, wie man es am offensichtlichsten in den im Lektionston gehaltenen Rezitativen seiner Passionen treffen kann. Da es leider völlig ausgeschlossen ist, auf das Werk im einzelnen einzugehen, möge man sich mit dieser Grundbemerkung begnügen: die kompositorische Anlage ist überaus einfach. Im Anschluß an die katholische Messe intoniert ein — liturgischer — Tenor die ersten Worte eines neuen Abschnittes, Solostimmen singen die der Bibel entnommenen Worte, der Chor tritt vor allem bei den Choralstrophen ein. Über Schützens (von Bach völlig verschiedenem) Verhältnis zum protestantischen Kirchenlied wäre viel zu sagen. Hier nur soviel, daß Schütz in ihm noch nichts Bindendes erblickt, er deshalb mit der Melodie ganz frei umgeht und, worauf im besonderen hingewiesen sei, durch den Anschluß an den jeweiligen Text zu einer Art variierter Choralmelodie gelangte. Gelegentlich geht er sogar so weit, diese durch eine eigene Melodie zu ersetzen.

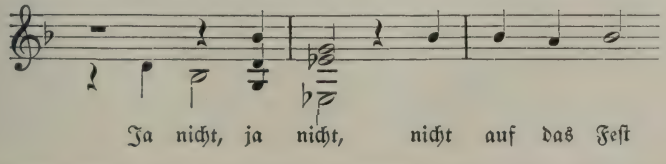
Gegenüber dem ersten, mehr als zwei Drittel des Werkes umfassenden Teil mit seiner sehr gedämpften Musik hat der zweite, eine echt Schützsche Motette: Herr, wenn ich dich nur habe, mehr freudige Bestimmtheit. Sein vier- und achtstimmiger Satz in freier Anwendung der verschiedenen satztechnischen Mittel ist kurzweg prachtvoll.

Im dritten, dem Schlußteil, hat eine geistige Anregung höchster Ordnung — man darf von einem Gesicht sprechen — Schütz veranlaßt, den gegebenen Text, Simeons Gesang: „Herr, nun lässest du deinen Diener" durch einen zweiten zu erweitern. Schütz sieht und hört Engel, die da verkünden, daß der Verstorbene selig entschlafen sei. Und so schreibt er in den fünfstimmigen Motettensatz des Haupttextes ein Engelterzett hinein: Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, eine geniale, in der Folgezeit oft nachgeahmte Phantasieeingebung, die in Schütz ihren Urheber hat. Mit geradezu kindlicher Phantasie wird das Terzett noch näher bestimmt; die Bezeichnung „Seraphim I und II" als Sopran sowie Beata anima als Baß — dies die Seele des verstorbenen Fürsten — stammt von Schütz selbst. Und mit welcher Seligkeit, wie unbeschwert von Erdenlast, singen die drei Stimmen ihr

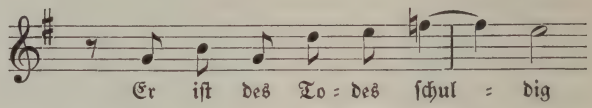


Schütz selbst dringt darauf, daß die Solosänger entfernt und geheimnisvoll aufgestellt werden, auf daß ihre Stimmen wie aus einer anderen Welt erklingen.

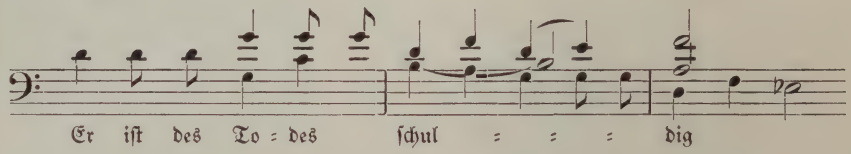
Zum Schluß des vielleicht allzuviel bietenden Schütz-Abends hört man noch die Matthäuspassion, die den Hörern den Unterschied zwischen Schütz und Bach in auffälligster Art vor Augen führt. Mit Staunen werden sie vor allem gewahr werden, welch' ungemeine Entwicklung die deutsche Musik und gerade die Passion innerhalb der nur etwa sechzig Jahre, die zwischen den Passionen der beiden Meister liegen, genommen hat, wenn man sich auch über die einsame Stellung der Bachschen Passionen innerhalb ihrer Zeit wird klar sein wollen. Aber auch die drei Schützschen Passionen, sämtlich Werke des über 80 Jahre alten Meisters, stehen einsam da, wenn auch in anderer Art. Wir werden uns auch darauf beschränken müssen, den inneren Unterschieden etwas nachzugehen, zumal die stilistischen sich ohne weiteres aufdrängen. Der eigentliche Vergleichspunkt liegt in den sogenannten Turbae, das heißt in den Chören der Priester, der Jünger, des Volkes usw., und zwar deshalb, weil hier beide Meister mit den gleichen Mitteln arbeiteten. Friedrich Spitta, der Bruder des berühmten Bachbiographen und einer der stärksten Vorkämpfer für die Schützsche Kunst, hat in seiner 1886 erschienenen Schrift über die Schützschen Passionen den Unterschied zu den Bachschen dahin bestimmt, daß Bach den Evangelientext im Sinne der Kirche gesehen habe, während Schütz ihm in freier Gegenständlichkeit, als reiner Dramatiker gegenübergestanden sei. Der Unterschied beruht aber weit weniger hierauf als auf der Verschiedenheit der Charaktere und Temperamente wie auch der Lebensschule der beiden Meister. Bach ist, um es mit einem Worte zu sagen, eine viel leidenschaftlichere und feurigere Natur als Schütz, der zudem sein Temperament in seinem regelmäßigen Verkehr mit höfischen Kreisen in der Art eines klugen Staatsmannes beherrschen gelernt, zugleich Blicke in die Welt der Großen getan hatte, wie sie Bach verschlossen waren. Aus diesen und keinen anderen Gründen sieht Schütz z. B. die Gewaltigen des jüdischen Volkes, die Hohenpriester und Schriftgelehrten, ganz anders als Bach. Bei diesen sind es leidenschaftliche Männer, die sich gar keine Mühe geben, ihren Haß gegenüber Jesus zu verbergen, bei Schütz aber steht man äußerlich kalten, klug berechnenden Diplomaten gegenüber, die genau wissen, was sie tun und sich völlig im Zaum haben. Man mache hier einige Proben: Bei Bach reden sich die Priester in ihrem ersten Chor: Ja nicht auf das Fest, bald in Aufregung hinein; ihre Sprache ist lebhaft und höchlichst „interessiert", man glaubt mehr junge als bejahrte Männer zu sehen. Bei Schütz sprechen die Priester ganz gelassen, man merkt ohne weiteres, daß ihre Sprache vom Verstand diktiert ist; den Aufruhr malen sie kräftig aber nicht im mindesten aufgeregt, und so schließen sie ihre Rede mit nochmaligem



Um ein noch kräftigeres Beispiel zu geben, sei auf die Schuldigsprechung hingewiesen. Bei Bach atmen die Priester nach Jesu Antwort, daß er Gottes Sohn sei, förmlich auf, denn endlich haben sie ihn, und so stürzen sie sich geradezu auf das Wort „schuldig" und schreien es in höchster Leidenschaft heraus:



Ganz anders bei Schütz, wo wir nichts von äußerer Erregung bemerken. Überreif fiel der Apfel des Schuldbeweises herunter mitten in den Kreis der kaltblütigen Gesellschaft. Der Hohepriester, ihn aufhebend und sich entrüstet stellend, reicht ihn nach salbungsvoller Rede seiner lauernden Kollegenschaft, die nun mit der Kälte und Bestimmtheit eines Staatsanwaltes konstatiert:



Man sieht, daß diese Unterschiede, die sich durch das ganze Werk verfolgen lassen, nicht auf äußeren Gründen beruhen, sondern auf verschiedene geistige Erfassung des Vorwurfs zurückgeht, die ihrerseits wiederum mit dem ganzen inneren Wesen der beiden großen Männer zusammenhängt. Das reiche Gefühlsleben von Schütz wird in schärfster Art von einem klaren, weltmännisch geschulten Geist im Zaum, ja, man kann etwa sagen, in Abhängigkeit gehalten, was gerade seinen dramatischen Schöpfungen einen geradezu einzigartigen Charakter gibt. Dieser erschließt sich auch keineswegs leicht, zumal die Linienführung von einer Schärfe und Härte, dabei aber von einem Reichtum an Einzelzügen ist, die kurzweg einzig dastehen. Man könnte fast über jeden einzelnen, etwa nur wenige Takte umfassenden Chor eine Abhandlung schreiben. In einigen Chören, wie z. B.: Was gehet uns das an, kann man in aller Deutlichkeit einzelne Personen unterscheiden. Ein sinngemäßer, das letzte herausholender Vortrag ist auch geradezu unmöglich, was damit zusammenhängt, daß Schütz der Tonkunst Dinge im Sinne verstandesmäßiger Charakteristik abringt, die sich chorgesanglich kaum geben lassen. So gehören gerade die Turbae in seinen Passionen zum Kühnsten, was es nach der angegebenen Seite in der ganzen Tonkunst gibt.

Die Passionen Schützens sind reinste Vokalwerke; auch die sämtlichen Einzelpersonen singen ohne jede Begleitung, „choraliter". Erst in neuerer Zeit wagt man die Passionen in dieser Art vorzutragen; den ersten Vorstoß hierzu hat vor 25 Jahren B. F. Richter in der Leipziger Lutherkirche gemacht. Um unsrer Zeit entgegenzukommen, hatte Arnold Mendelssohn eine Orgel-

begleitung beigegeben, aber schon damals, im Jahr 1887, betont, daß das Erstrebenswerte das Original sei. Dieses enthält auch keine Choräle. Es verhält sich hierin aber so, daß man im 17. Jahrhundert von der Gemeinde gesungene Choräle einlegte, die denn auch notwendig sind, um den oft sehr langen, von keinem Turbae unterbrochenen Evangeliumstext etwas abwechslungsreicher zu gestalten. Die Schützschen Passionen sind in ganz anderem Maße wie die Bachschen für den Gottesdienst bestimmt, und es bedeutet natürlich ein Wagnis, sie in das Konzert zu stellen. Die Bachfeste sehen ihren Zweck gerade auch darin, Anregungen zu geben, was in diesem Fall so viel heißt: Lernt die Schützschen Passionen kennen, um sie dann im Gottesdienst aufzuführen. Es kann ja überhaupt gesagt werden, daß Schützsche Werke viel leichter im liturgischen Sinn verwendet werden können als Bachsche, vorausgesetzt, daß man mit Schütz umzugehen gelernt hat. So ist zu hoffen, daß auch gerade dieser Kasseler Schütz-Abend reiche Früchte tragen wird.

Kammermusik

im Staatstheater

Hauptwerk dieses Konzerts ist das „Musikalische Opfer", jenes instrumentale Spätwerk Bachs, das der „Kunst der Fuge" unmittelbar vorausgeht und mit dieser auch in unmittelbarem Zusammenhang steht. Erst seit fünfviertel Jahren ist dieses Werk der breiteren Öffentlichkeit erschlossen worden und schneller, als erwartet werden konnte, ist das „Musikalische Opfer" gefolgt, sofern es schon Anfang dieses Jahres Aufführungen in Düsseldorf, Mitte des Jahres eine solche in Leipzig — aber in anderer Bearbeitung — erlebt hat. Zum erstenmal erklingen die Werke aber zu einem Bachfest unsrer Gesellschaft, zum überhaupt erstenmal zugleich an ein und derselben Veranstaltung. Ihre Zusammengehörigkeit, über die an anderer Stelle — in der Abhandlung über die „Kunst der Fuge" — das Nötige zu finden ist, wird denn auch erst an diesem Fest künstlerisch unmittelbar bewußt werden können, was dem Kasseler Bachfest noch einen besonderen Wert gibt.

Über die Entstehung des Musikalischen Opfers wird man niemand als Bach selbst hören wollen, der es mit folgenden Worten im Juli 1747, zwei Monate nach seinem berühmten Besuch bei Friedrich II. in Potsdam, dem König widmete:

Allergnädigster König,

Ew. Majestät weyhe hirmit in tiefster Unterthänigkeit ein Musikalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besonderen Königlichen Gnade, der vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auf-

erlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommen auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen; dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerhöchste Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen

Ew. Majestät

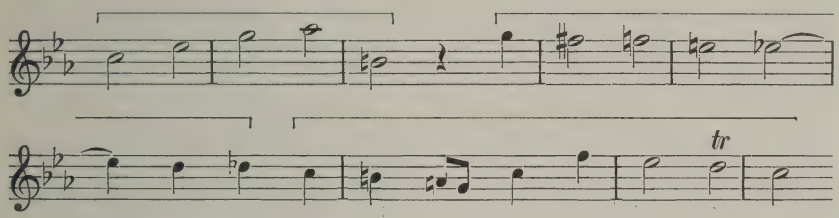
Leipzig, den 7. Juli 1747

allerunterthänigst gehorsamsten Knechte
Der Verfasser.

Bach konnte es allem nach nicht erwarten, dem König das Werk zu übersenden und er beging auch eine Übereilung. Denn was er, in kostbarster Ausstattung, diesem zunächst übersandte, war nur ein kleinerer Teil des Werkes und keineswegs der bedeutendste, nämlich einzig die als Ricercar bezeichnete einfache dreistimmige Fuge, sechs Kanons und die Fuge canonica, das Ganze — nebst der Widmung — auf fünf Blättern. Die weiteren Stücke, vor allem das sechsstimmige, einzig dastehende Ricercar und seine wohl herrlichste, die berühmte Triosonate in cmoll, schrieb und übersandte er später und zwar allem nach in zwei Sendungen, ohne sich aber hinsichtlich der Ausstattung noch in irgendwelche Unkosten zu stürzen. Offenbar war der Meister, der auf die erste Sendung irgendeine Auszeichnung erwartet hatte, enttäuscht. Unterdessen hatte er sich an die Abfassung der anderen Stücke gemacht, die er dem König dann immerhin noch zukommen ließ, aber, wie gesagt, ohne jede Förmlichkeit. Das mag wiederum den König geärgert haben, der auch weiterhin nichts von sich hören ließ, obwohl vor allem das Trio, mit der Flöte als Prinzipalstimme, ihn entzückt haben muß, wenn er sich überhaupt noch um die ganze Angelegenheit kümmerte; denn die Rubrik „beleidigte Künstler" existierte wieder für ihn nicht. Bach war nun einmal nichts weniger als ein Diplomat, und für uns ist die Sache deshalb mißlich, weil ihm offenbar die Freude am ganzen Werk etwas vergällt war. Denn er machte es nicht, wie in der Widmung ausdrücklich bemerkt wird, der Welt bekannt, der Grund, daß wir nicht wissen, in welcher Reihenfolge Bach die einzelnen Stücke geordnet wissen wollte. Offenbar legte er hierauf auch keinen besonderen Wert, weil das allmählich entstandene Werk gar nicht als ein einheitliches Ganzes gedacht war, oder doch nur insofern, als allen Einzelstücken das königliche Thema zugrunde liegt. Am wenigsten ist dies beim Trio der Fall, das überhaupt in einem ganz anderem Stil gehalten ist und vor allem auch seelisch ganz andere Ausblicke eröffnet: Aus der strengen Welt vor allem der Kanons findet es den Weg zurück in das unmittelbare Leben, so daß es auch, sicher mit innerster

Berechtigung, von dem Bearbeiter an den Schluß des Werkes gestellt wurde, im Gegensatz zu der Bearbeitung von Hans David, der eigentümlicherweise gerade in dem aus dem Stil des Gesamtwerkes herausfallenden Trio den Mittelpunkt des Musikalischen Opfers erblickt. Aber auch aus anderen Gründen ist diese Anordnung nicht gutzuheißen.

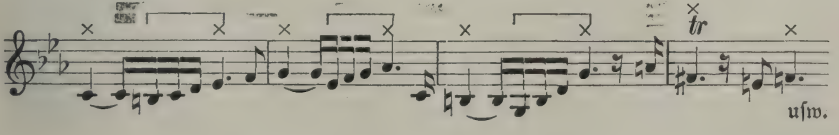
Im Grunde genommen ist das Musikalische Opfer, von einigen der zehn Kanons abgesehen, gar nicht so schwer zu verstehen. Das königliche, in drei kontrastierende Teile zerfallende Thema:



muß man sich natürlich völlig zu eigen gemacht haben, um musikalisch folgen zu können, zumal es Bach mannigfach variiert. Das Großartigste, und wahrhaft des großen Königs würdig, sind vor allem die ersten fünf Töne. Zuerst ein stolze Akkordsäule, die die Tonica deutlichst ausprägt, dann der melancholische Sekundschritt, doppelt bedeutungsvoll in seinem Unterdominant-Charakter, und nun der Sprung in die Tiefe, der aber zugleich die Dominante herbeiführt. Die Melancholie des zweiten, chromatischen Teils erhält ihre tatkräftige Fortsetzung in den breiten, melodisch lebendig ausschreitenden Kadenztakten. Man könnte das klarstens disponierte Thema rationalistisch nennen, wäre es nicht von stärkstem Gefühl getragen.

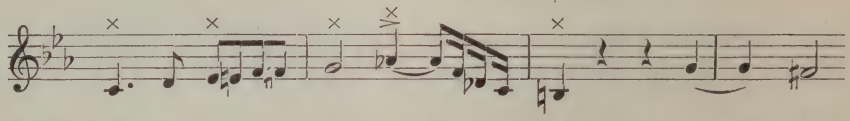
In der Eingangsfuge dürften wir den Niederschlag von Bachs Improvisation vor dem König finden; vor allem die eingestreuten, nicht eigentlich organisch verwobenen Triolentakte verraten dies. Mit ihrem absichtlich mannigfaltigen Inhalt übt aber die leichtverständliche Fuge einen ganz besonderen Reiz aus, besonders wenn man sie auch improvisatorisch vorträgt.

Ist's zufällig, daß von den zehn Kanons außer dem vierstimmigen diejenigen zwei die ausdrucksstärksten sind, in denen Bach erstens das Thema am meisten seinem Wesen entsprechend variierend umbildet, zugleich aber etwas Bestimmtes mit ihnen sagen will? Es ist dies zunächst der zweistimmige Kanon in der Vergrößerung und Umkehrung zugleich, zu allem hin ein erstaunliches Kunststück. Man bemerke wohl, in welcher Art das Thema variiert wird, nämlich in seinem ersten Teil mit konsequent andrängenden Sechzehntel-Auftaktsnoten, nämlich:



Der Kontrapunkt hierzu arbeitet ebenfalls mit derartigen Mitteln, die wiederum auch in der Umkehrung und Vergrößerung zur Geltung kommen. Und so kommt ein Stück von einem Stolz, einer unnachgiebigen Kraft zustande, das bei richtigem Vortrag — zu dem auch mehrfaches Spiel gehört — zu nervigster Größe sich erhebt. Bach gab ihm — handschriftlich — eine programmatische Überschrift: den wachsenden Noten gleich, wachse empor das Glück des Königs.

Zu geradezu dämonischer Machtentfaltung wächst sich aber der folgende, um einen Ganzton steigende Kanon „per tonos" aus. In der Mitte eine Modulation enthaltend, steigt die Musik zunächst von cmoll nach dmoll, dann nach emoll, fismoll, gismoll, bmoll und zurück nach cmoll. Nun höre man die Umbildung des königlichen Themas in seinem ersten Teil:



Welche Dämonie steckt in diesem Thema, wie großartig, geradezu sprechend der Abstieg vom as ins h! Kann man sich, so man das Thema einmal in seiner seelischen Natur erfaßt hat, des Gedankens erwehren, als habe Bach mit ihm die Herrschernatur des Königs schildern wollen! Und wenn nun der Kanon in der Ganztonleiter zu ausdrucksgewaltigster, konzentriertester Größe emporsteigt, im besonderen noch getrieben von einem kühnen, rollenden Kontrapunkt, so fühlt jeder, daß selbst derartig strengste Formen zu innersten Darstellungen verwendet werden können, natürlich nur in der Hand eines seine Kunst in jeder Beziehung beherrschenden Meisters. Und auch zu diesem Stück hat Bach die inhaltliche Erklärung gegeben: Gleich der steigenden Modulation möge auch der Ruhm des Königs wachsen. Daß gerade solche Stücke nicht im Sinne der modernen, nur die „Linearität" im Auge habenden, gänzlich ausdruckslosen Bach-Auffassung vorgetragen werden dürfen, wenn sie nicht völlig ins Wasser fallen wollen, zeigte der Vortrag anläßlich der Leipziger Aufführung des Werkes unter H. David. Dieser Bach wäre denn auch eine völlig nebensächliche Größe, mehr zur „Belustigung des Witzes und Verstandes" als zur Erfüllung unsres ganzen inneren Menschen.

Wie wir wissen, hatte der König auch das Verlangen gestellt, eine sechsstimmige Fuge von Bach zu hören, welchem Begehren der Meister an Hand eines eigenen Themas auch nachkam. Zu Hause nahm er sich nun vor, diese Aufgabe auf Grund des königlichen Themas zu lösen. Es ist dies das sechsstimmige Ricercar — eine ziemlich vieldeutige kontrapunktische Form —, das den Mittelpunkt des Werkes bildet, ein auch bei Bach einzig dastehendes Wunderstück, das in seinem tief mystischen Wesen sich innerlichen, ahnungsvollen Hörern übrigens weit eher erschließt als manches verhältnismäßig Bekannte von Bach. In keinem anderem Stück des Ge-

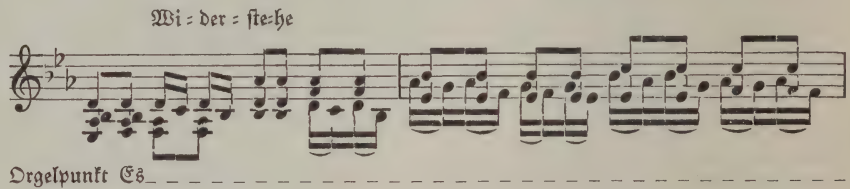
samtwerkes wird der tiefe Gehalt des Themas mehr ausgeschöpft als in dieser Fuge, deren zahlreiche Themen schließlich alle irgendwie auf das Grundthema zurückgehen. Dies nachzuweisen, kann hier nicht der Ort sein, auch den Aufbau im einzelnen aufzuzeigen, führt zu weit. Man erfühle aber den inneren Aufbau, wie sich, nachdem alle sechs Stimmen das Thema gebracht, der erste Teil sich in seinem Schlußteil nach Esdur wendet, wobei die drei unteren Stimmen nach oben, die oberen nach unten drängen, wie im zweiten Teil die Chromatik im besonderen herangezogen wird, zugleich aber thematische Ableitungen kräftiger Art anrücken, wie dann weiter immer mehr Bewegung durch fortwährende Achtel in das Ganze kommt, die erst bei dem ganz herrlichen, erhabenen Abschluß in Asdur wieder in Viertelbewegung übergeht. Dann die Coda, die der Chromatik kraftvollste Themen entgegenstellt und das Werk in einer Art stillen, innerlich gefestigten Triumphes schließen läßt. Das Innere dieser Fuge dürfte kommende Geschlechter ganz besonders beschäftigen.

Das Trio, zu den bekanntesten Kammermusikwerken Bachs gehörend, darf uns hier nicht näher beschäftigen. Der Hörer fühlt ohne weiteres, daß er hier, und vor allem bei den langsamen Sätzen, in eine andere Welt gelangt. Mit dem so unsagbar warmen Andante bezweckte Bach wohl etwas Besonderes, nämlich dem König zu zeigen, daß er auch den damaligen „ausdrucksvollen" und dynamisch gewürzten Stil beherrsche. Enthält doch kein Werk Bachs so viele Vortragszeichen wie dieser Satz: Forte und Piano sind etwa in nächste Nähe gerückt. Im einleitenden Largo grüßen Motive, wie man sie besonders aus der Matthäuspassion kennt; überall heißt es hier: die Erde hat mich wieder. Grundsätzlich beschäftigt sich Bach in dem Trio mit dem königlichen Thema einzig im Schlußsatz, dessen Thema eine besonders schöne und geschliffene Variation desselben darstellt.

Wir alle werden nun zu erproben haben, inwieweit das Gesamtwerk in der Bearbeitung von Dr. Neyses als Ganzes zu wirken vermag. So oder so, der Reichtum des Werkes ist unendlich.

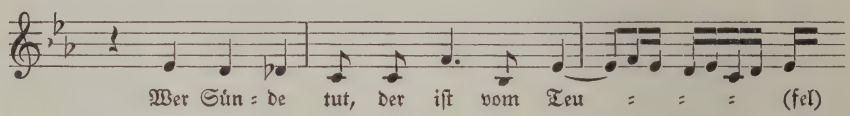
Von den weiteren Werken dieses Konzerts verlangt wenigstens die Solokantate für Alt: Widerstehe doch der Sünde einige Bemerkungen, diese aber um so nötiger, zumal sie ihrer außerordentlichen Schwierigkeiten wegen kaum jemals zu hören ist, am Breslauer Bachfest 1922 noch in letzter Stunde abgesagt wurde. Es scheint, als hätte Bach dieses dämonisch-unheimliche Werk für sich selbst geschrieben. Für keinen Sonntag bestimmt, enthält es keinen Choral — was zwar etwa vorkommt, aber doch Ausnahme ist —, mit lediglich zwei Eckarien und einem Rezitativ ist sie die kürzeste aller Solokantaten, für die textliche Abfassung fehlen alle Unterlagen, so daß eine gewisse Wahrscheinlichkeit besteht, die Worte mit ihrer prosaischen Gegenständlichkeit stammen von Bach selbst. Kurz gesagt, sieht man ihn hier im Kampf mit jenen Dämonen und ihrer Bändigung begriffen, die in jedem elementaren großen Mann leben, heißen sie Augustin, Luther oder Goethe. Die Sünde lockt mit unheimlicher Kraft, sich ihr hinzugeben ist

die größte Lust; ihr nun aber zu widerstehen, ist der Inhalt der ersten Arie. Bach gibt diesen Zustand mit einem, man kann nicht anders sagen, wollüstigen Dissonanzenkampf, der musikalisch gesprochen, auf schärfster Ausnützung des Vorhalts — dessen Wesen Hingabe ist — beruht. Und so beginnt Bach gleich mit einer Vorhaltsdissonanz, die sich immer weiterfrißt, ihren Widerstand aber immer in dem jeweiligen Grundton hat, ein Bild innerlichster Entzweiung. Der Anfang lautet:



Unheimlich ist es, wenn diese Melodie im zweiten Teil (Laß dich nicht den Satan blenden), der eine ruhigere Gesangsmelodie bringt, urplötzlich bei einer gewaltsamen harmonischen Umdeutung wieder in allen Instrumenten förmlich hervorspringt. Wer kann der Sünde befehlen, sich nicht zu zeigen? Ist sie doch von „außen wunderschön"! Die ganze Arie ist ein Kampf in der Sünde mit der Sünde!

In gewissem Sinn ist die zweite Arie: Wer Sünde tut, der ist vom Teufel, noch eigenartiger. Der chromatisch gegebene Sündigende ist in teuflische Energie=Melismen verstrickt:



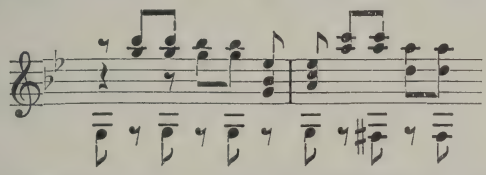
Das chromatische Sündermotiv drängt sich nun aber auch gerade in die Stelle ein, als die Sünde durch „echte Andacht" bekämpft wird und zwar mit Dissonanzen, die auch bei einem Bach nicht alltäglich sind. Wie schmerzlich=süß prallen hier die Gegensätze aufeinander! Die Kantate ist eines der menschlichsten Dokumente Bachs.

Über die dmoll-Partita mit der berühmten Chaconne für Violine allein braucht hier weiter nichts gesagt werden und auch das sechste der Brandenburgischen Konzerte mit seiner wunderbaren Klangromantik durch Verwendung tiefer Streichinstrumente gehört heute zu den bekannteren Instrumentalwerken Bachs. Zu den fünf andern Konzerten der berühmten Sammlung verhält es sich mit seiner tiefdunklen, zauberischen Klangfarbe und seinen webenden Motiven wie kosmisches Geschehen nächtlichen Wirkens zu der Geschäftigkeit hellen, lebensvollen Tages. Aber schließlich singen auch die Ecksätze „vom Tage, vom heute gewesenen Tage". Als eigentliches „Mitternachts"lied kann das herrliche Adagio aufgefaßt werden.

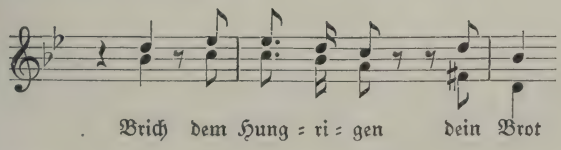
Kantatenabend

im Großen Festsaal der Stadthalle

Ein Kantatenabend mit Werken des Meisters wird immer den Mittelpunkt großer Bachfeste bilden wollen, wie es auch an diesem Fest der Fall ist. Leider werden die Werke nicht in der Kirche, der sie angehören, geboten, sondern an freier, weltlicher Stätte. Der Hörer möge sich auch bewußt sein, daß diesen christlichen Auseinandersetzungen mit Gott in gewissem Sinne Gewalt angetan wird. Am wenigsten wird man die kirchliche Stätte bei den großen Eingangschören der vier zum Vortrag gelangenden Kantaten vermissen; denn in ihnen tritt Bach, vielfach nicht zum wenigsten der bedeutsamen, der Bibel oder dem Kirchenlied entnommenen Texte wegen, am freiesten unter die Menschheit, hier, wo er seine künstlerischen Mittel am umfassendsten und gewaltigsten zur Anwendung bringen kann, und mit ihnen seine ungeheure Phantasie. In allen diesen vier Eingangschören entwirft Bach Bilder von geheimnisvoller, zugleich aber auch der Allgemeinheit zugänglichen Kraft. Gleich die erste Kantate: Brich dem Hungrigen dein Brot (Jesaia 58, 7 und 8) gibt hierfür ein Beispiel besonderer Art. Die Kantate wendet sich an die Mildtätigkeit der Begüterten, und wie sich herausgestellt hat, lag für die Abfassung des Werkes noch ein besonderer Grund vor, nämlich der Empfang der aus Salzburg vertriebenen Protestanten in Leipzig 1732. Was hier Bach im ersten Teil gibt, ist nichts mehr und nichts weniger als die Schilderung einer Brotverteilung. Im Orchester hören wir zunächst nichts als ein aus zwei Tönen bestehendes, zwischen den einzelnen Instrumentengruppen verteiltes, rein sachliches Motiv ohne irgendwelchen Gefühlsausdruck:



und in dieses Orchester singen nun die Bedürftigen ihre Bittmelodie, ebenso bescheiden wie eindringlich:

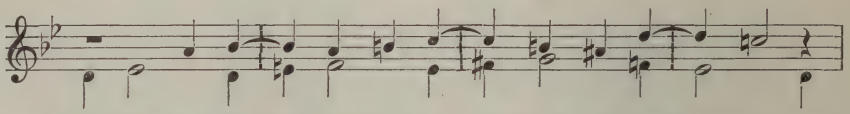


In welcher Weise Bach auch sonst noch dem Text im gegenständlichsten Sinne nachgeht, kann man im Bachjahrbuch 1908 nachlesen. Bei den Worten: Alsdann wird dein Licht, verschwindet das Bild; Bach öffnet nun die Schleusen seines dithyrambischen Dankgefühls, in federndem

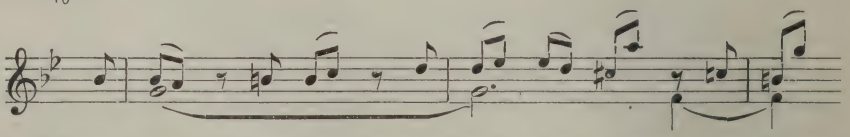
$^3/_8$-Takt baut er einen jener fugierten Sätze auf, die eine Menschheit mitreißen können, ihr aber hier im besonderen offenbaren sollen, wie echtes Wohltun beseligen kann.

In der zweiten Kantate: Wie schön leuchtet der Morgenstern gibt Bach in einem seiner herrlichsten Eingangschöre ein ganz wunderbares Naturbild, ein geistig-weltliches Pastorale in Fdur von riesigen Größenverhältnissen, hervorgerufen durch die ausgedehnte Choralmelodie, die dem Chor zugrunde liegt. Man muß schon ein Bach sein, um diese bei durchgängiger Verwendung der gleichen Motive wagen zu können. Ähnlich wie in Beethovens Pastorale sollte auch der Hörer jene Ruhe mitbringen oder sich von ihr anstecken lassen, die in der Natur in den Morgenstunden herrscht, mit Eichendorff soll er aber auch fühlen, daß der Herrgott durch den Wald geht. Wie sehr Bach von der Natur ausging, erkennt man auch äußerlich, an der Instrumentation. Er hat nicht nur Hörner gewählt, die meistens Akkordmelodien, gelegentlich aber auch die Choralmelodie spielen — Der Herrgott geht durch den Wald —, sondern auch tiefe, sogenannte Jagdoboen, und weiterhin, auf daß es in zartesten Tönen quirle, murmle und auch zwitschere, zwei Soloviolinen neben den sonstigen Streichern. Und in dieses Naturorchester singt nun der Chor seine in ruhig-heiligen Bahnen dahinziehenden Melodien zu der im Sopran liegenden Choralmelodie. Welch inneres, immer gleiches und doch unendlich mannigfaltiges Leben!

Ein ganz anderes und zwar finsteres Bild beschwört — so darf man nämlich sagen — die dritte Kantate: Herr, gehe nicht ins Gericht, vor unser inneres Auge. Da nahen uns Büßer, schwer lastet das Gefühl der Schuld auf den Schleppenden, und man braucht einzig die einleitenden, selbständigen Orchestertakte in ihrer kanonischen Stimmführung zu hören:



um zu fühlen, daß Bach auch hier, seiner Natur entsprechend, zum Äußersten geht, er das Allgemeine — die christlich-menschliche Sündenlast — zum besonderen Bilde verdichtet. Und so hören wir auch die Seufzer:



Und dann dringt ein unaufhörliches Rufen fast immer der gleichen Worte: Herr, gehe nicht ins Gericht, an unser Ohr, sich immer mehr steigernd. Wie erschöpft halten dann die Stimmen inne, still hört man nur die Instrumente, da urplötzlich kommt Leben und zwar furchtbares in die

erstarrt scheinende Masse; im besonders vorgeschriebenen Allegro und Forte peitscht sie Bach, d. h. ihre eigene Phantasievorstellung vor der ewigen Verdammnis, in „Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht", förmlich auf, eine Fuge über ein elementares Schlagthema hebt an, daß, wird sie in ihrer wild dämonischen Kraft entsprechend vorgetragen, man Angst bekommen kann, Angst vor dem hier entworfenen Bild des Jüngsten Gerichts. Geradezu grausig ist das Piano, dann sogar Pianissimo in der Mitte des Satzes: Starres Entsetzen! — Zu Bachs Zeiten war das kirchliche Leben, mit ihm auch die geistliche Phantasiekraft, schon ziemlich erstarrt, Bach singt aber noch ungebrochen mittelalterlich, und weiterhin ist es ihm darum zu tun, seine Mitmenschen aufzurütteln. So schreibt er in solchen Fällen mit der ganzen Wucht seiner urwüchsigen Phantasiekraft.

Auch das in der vierten Kantate: Der Himmel lacht, entworfene Bild ist mittelalterlich geschaut. Denn wo gab's auch zu Bachs Zeiten eine Christenheit, die mit derart schäumender, überweltlicher Freude das Osterfest begangen hätte wie sie uns besonders in der einleitenden Auferstehungs-Sonata entgegenbrandet. Man könnte sagen, daß in diesem Fanfaren-Getümmel — wie im Mittelalter — noch heidnisch-germanische Urkraft zur Wirksamkeit gelangt. Etwas gesetzter ist der Chor, der zwar in feurigsten Frühlings-Jubilationen dahinbraust, diese aber zugleich in strengen Fugierungen faßt. Das Ganze ist ein Bild eines das Osterfest in feurigsten Freude feiernden Volkes; nur bei der Grabesstelle wird es ernst. Der Verlauf der Kantate ist eigen. Sie schließt weltverneinend mit der Arie: „Letzte Stunde brich herein", und führt in verklärte Höhen. Dazwischen finden sich noch zwei Arien besonderer Art, die zweite eine „Stirb und werde" über den Text „Adam muß in uns verwesen", doch überaus lieblich, in frühlingsliedermäßigem G dur, nicht etwa philosophisch gehalten. Es ist ein echt deutsches Werk, blühendstes, mit der Natur innigverbundenes Leben schaut zugleich ohne Furcht in einen milden Tod. So wird denn der Auferstehungsjubel sowohl gedämpft wie verklärt.

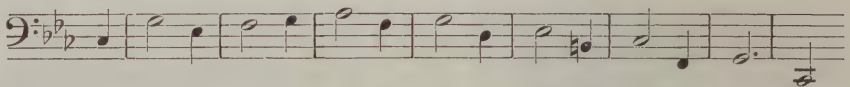
Über die Arien der anderen Kantaten nur einige Worte. Nicht alle sind so, daß der heutige Mensch unmittelbar gepackt wird. Von einer ganz seltenen Gleichmäßigkeit sind sie nur in der Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht"; denn auch die Arie: „Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen" mit dem heroischen Horn ist ein Kernstück erster Ordnung. So stark, markig und voll Feuers, kurz ein derartiger Held ist der Mensch, so er Jesum in sich trägt, das will Bach in diesem mutigen, krafterfüllten Stück mit den kühnen Violinfiguren sagen. Um manche der anderen Arien dem Hörer näherzubringen, bedürfte es eingehender Erörterungen, es läßt sich hier aber der allgemeine Rat geben, daß man diesen ganzen Arien um so näher kommt, je mehr man sich in dem jeweiligen Text versenkt und auch von sich aus versucht, möglichst das Tiefste aus ihm herauszuholen. Bach verlangt diese für ihn selbstverständliche Arbeit schon deshalb

auch vom Hörer, weil es selbst dem größten Tonsetzer nicht immer möglich ist, zu musikungünstigen Texten eine nicht nur wertvolle, sondern auch dankbare, gefällige Musik zu schreiben. Je ernster es aber auch der Hörer mit dem Wort nimmt, um so mehr lernt er erkennen, welch ausgezeichneter geistiger Führer gerade ein Bach zum Verständnis desselben ist. Und dann verschwinden oder treten doch die Längen derartiger Arien zurück. Bach muß vor allem im Geiste erfaßt werden.

Orgel-, Orchester- und Chorkonzert

im Großen Festsaal der Stadthalle

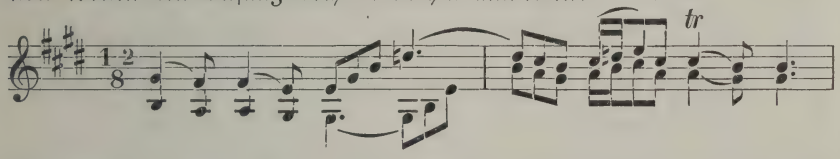
Dieses Konzert bringt ein gemischtes Programm, so recht geeignet, die Vielseitigkeit von Bachs Schaffen augenscheinlich zu machen. Von dem unerreichten Orgelkomponisten werden zwei Werke geboten, als Eingang die Passacaglia in c moll, die unter Bachs Orgelwerken genau so einsam dasteht wie die der gleichen Formgattung angehörende Chaconne für Violine. Wie auf dem großartigen, in tiefe Melancholie versinkenden Baßthema:



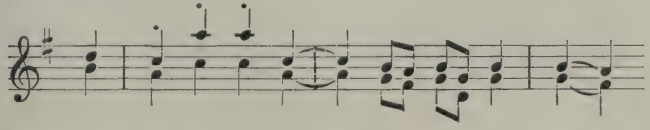
Variationen errichtet werden, in stetiger, innerster Entwicklung, wird allen Zeiten zeigen können, wo die tiefsten Wurzeln instrumentalen Arbeitens liegen. Der Passacaglia läßt Bach unmittelbar noch eine Doppelfuge folgen, die das Vorangegangene nicht nur steigert, sondern auch zusammenfaßt. Im Grunde genommen ist das ganze Werk rein musikalisch nicht eigentlich schwer zu verstehen, denn das überaus plastische Thema kann sich jeder aufmerksame Hörer einprägen.

Wir sind heute wieder einmal daran, Bachs Orgelwerke rein musikalisch, das heißt auch mit Ausschluß improvisatorischer Phantasie zu spielen, ähnlich, nur wieder mit etwas anderer Begründung, wie vor 30 und 40 Jahren. Bei Werken wie den großen Präludien und Fugen, von denen das in D dur gespielt wird, richtet sich diese Auffassung wie von selbst. Sowohl in Präludium wie Fuge steckt ein überschäumender Humor und eine Laune, die nur einigermaßen zu bewältigen, ein Organist gehört, der sich getraut, einer ganzen Welt lachend und spottend ins Gesicht zu schlagen. Wie es einst der jüngere Bach tat! Hinsichtlich des Orgel-Bach, der lediglich als solcher noch heute die ganze Instrumentalmusik in die Schranken fordert, sind wir nun aber wieder sehr brav, das heißt spießbürgerlich und langweilig geworden. Vor lauter „wissenschaftlicher" Orgelbewegung! Feuer, Witz, Humor, überschäumende Lebenskraft, meine Herren, sonst nützen die ganzen neuen, kostspieligen Orgeln nach altem Muster nichts, so sehr wir sie brauchen können.

Dieses Konzert bringt auch zwei weltliche Kantaten, als erste die Hochzeitskantate für Sopran: O holder Tag, erwünschte Zeit. Man könnte sie auch eine Kantate zum Preis und zur Verteidigung der Tonkunst nennen, weil die Erörterung über ihre Stellung im bürgerlichen Leben — war sie doch im rationalistischen Zeitalter allerlei Anfeindungen ausgesetzt — in den Vordergrund tritt. In welcher Art, ergibt sich aus dem Text. Allem Anschein nach stand Bach ein außergewöhnlicher Sopran zur Verfügung, denn nicht nur überträgt er ihm — dramatisch nicht ganz gerechtfertigt — die ganze, ausgedehnte Kantate, sondern er wartet auch mit Schwierigkeiten auf, die er sich sonst kaum jemals gestattete. Alle Arien sind reizvoll, das Juwel unter ihnen ist: „Ruhet hie, matte Töne", eines jener unsagbar feinen, wohligen Stücke, bei denen man die ganze Welt vergessen kann. Die Hörer kennen den Ton der Arie aus der Hirtensinfonie des Weihnachtsoratoriums. Welch' herrlichstes, ganz nach innen führendes „Preislied" auf die Musik! Wir wollen den Anfang doch immerhin anmerken:

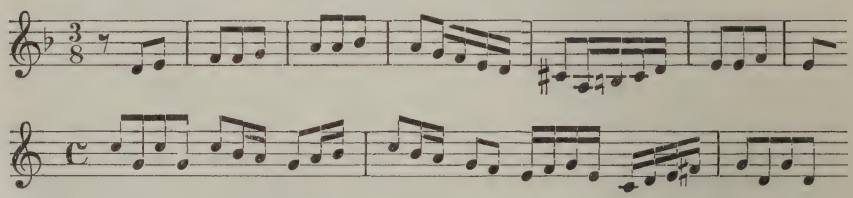


Die zweite Kantate „Auf Frühlings Erwachen" ist im Original eine Geburtstagshuldigung für Bachs Landesherrn, den König August von Sachsen und Polen, mit dem Eingangschor: Schleicht, spielende Wellen. Da der Text mit seiner triefenden Verherrlichung des Fürsten heute — und seit langem — unmöglich ist, hat der begeisterte Göttinger Bachapostel, Woldemar Voigt, um das schöne Werk zu retten, eine Umdichtung — bei Weglassung je zweier Rezitative und Arien — vorgenommen; in dieser Art wird denn auch die Kantate etwa zur Aufführung gebracht. Bach hat auch derartigen Werken seine ganze Sorgfalt zugewendet, was schon daraus ersichtlich wird, daß er die Musik von manchen dieser weltlichen Stücke für kirchliche Werke benützte, wo sie — man denke etwa den Eingangschor des Weihnachtsoratoriums oder das Osanna der Hohen Messe — durch ihre besondere Frische nicht selten auffallen. Auch der erste Chor unsrer Frühlingskantate könnte diese Bestimmung gehabt haben, wie er in manchem dem oben genannten Chor des Weihnachtsoratoriums gleicht. Der erste Teil ist ein reizvolles Wellenstück von größter Lebendigkeit und mit allerlei dynamischen und sonstigen Überraschungen gewürzt; der zweite Teil arbeitet mit rhythmischer Wucht. Von den beiden Arien dürfte sich die zweite: „Höre doch!" mit ihrem Gavottencharakter die Hörer ohne weiteres erobern, besonders durch Melodien wie z. B.:



Im Original singt dieses pikante Stück die Pleiße, Leipzigs „größter" Fluß, und unbedingt war es dabei von Bach auf eine Auszeichnung abgesehen; die Leipziger sollten gerade bei der Pleißenarie „warm" werden und an ihrem nicht sonderlich geschätzten Musikdirektor wieder einmal eine Freude erleben. Dazu ein ganzes Flötenterzett als Instrumente, zu deren Erklärung der originale Text: Hör' doch! der sanften Flöten Chor die Handhabe gibt. Daß Bach zu dem hahnebüchenen Text des Schlußchors eine so liebenswürdige Musik von reizvollster Gelenkigkeit schreiben konnte, begreift ein heutiger Mensch nicht mehr ohne weiteres; auf einen feinen Abgang kam's aber auch einem Bach bei derartigen Anlässen an. Der Hörer stößt auf viele Staccati; sie haben ihren Grund in dem Worte „Tropfen", das innerhalb des Textes fällt. Und dieses „Tropfen" ist tatsächlich das einzige Wort mit Anregungskraft. Das ist sehr wenig, was vermochte aber Bach aus einem Tropfen zu machen!

Bachs beide Konzerte für drei Klaviere zu hören, bedeutet immer wieder einen instrumentalen Festtag, so grundverschieden die Konzerte in dmoll und Cdur auch sind. Man sieht aber bei beiden tief in das Wesen des Meisters, damit auch gewissermaßen der geistigen Welt. Das in dmoll ist dämonischer Art, oft geradezu phantastisch in seinen nächtlichen Visionen, das in Cdur ergeht sich in der elementaren Stoßkraft von Bachs Urnatur. Es steckt ein geradezu kosmisches Geschehen in den Ecksätzen, deren Kräfte gleichsam dem Mittelpunkt der Erde zu entströmen scheinen. Man halte einmal die Themen der Hauptsätze einander gegenüber:



Wie wird da jede Tonart in ihrer Eigenart gepackt! Der zweite Satz des Cdur-Konzerts ist, was man beachten möge, eine freie Chaconne; man gebe also auf die Bässe acht.

Der Kantatentorso: Nun ist das Heil und die Kraft hat im Laufe der letzten Jahrzehnte Berühmtheit erlangt und mit Recht. Man zeige einem in der ganzen Vokalmusik — nur Händel kann da, aber doch wieder in anderer Art genannt werden — ein Thema, das diesem gigantischen Thema der himmlischen Heerscharen an Wucht, Aufbau, schlagender Kraft und Reichtum gleichkommt. Und dann die Verarbeitung, das Ineinandergreifen der gewaltigen, sowohl vokalen wie instrumentalen Mittel. Nun, diese Sprache versteht heute eine ganze Welt und wenn irgendwo bei Bach, so sind hier die massigen modernen Mittel am Platze.

Die Hohe Messe

im Großen Festsaal der Stadthalle

Daß die auch an Bachfesten schon mehrfach gebotene Messe in hmoll des Meisters größtes Werk ist, kann mit Bestimmtheit wohl nur der sagen, für den das bei genauerem Zusehen eigentlich in die Augen springende Sphynxartige dieser Schöpfung enträtselt ist. Verfasser dieser Zeilen glaubt diese Lösung gebracht zu haben (siehe Festschrift zum Dritten Leipziger Bachfest 1914), an die mit ein paar Worten erinnert sei, zumal an diesem so überaus viel bietenden Bachfest sowieso keine näheren Ausführungen über das Werk gegeben werden könnten. Danach ist dieses eine religionsphilosophische Weltmesse, in der sich Bach mit allem zum christlichen Glauben Gehörigen auseinandersetzt und zwar — hierin besteht auch die eigentliche Kühnheit Bachs — auf der Grundlage historischer Reihenfolge. Das Kyrie gibt ein Bild der in der Erbsünde dahinwandelnden, unerlösten Menschheit vor Christus mit der Verheißung auf ihn (Christe eleison), das Gloria zeigt das Erscheinen Christi auf Erden, auch seinen Tod (Qui tollis), führt ferner in die Zeiten des Urchristentums mit dem Kampf und Sieg der neuen Religion (Cum sancto spiritu). Das Credo — von Bach mit Symbolum Nicaeum bezeichnet — führt kritisch geschaute Bilder aus dem Mittelalter vor und mündet — überaus bezeichnend in dem kolossalen Übergang vom Confiteor in das Expecto resurrectionem — in die neue Zeit der Reformation, für die Bach in ungemein bezeichnender Weise den Chorsatz einer Kantate verwendet, die zur Feier der Augsburger Konfession geschrieben worden war. Auch die weiteren Sätze finden ihre Erklärung, für die vor allem auch spricht, daß die vielen Unbegreiflichkeiten der Messe ihre restlose Lösung finden, so z. B. auch, warum Bach für das Dona nobis pacem das Gratias tibi agimus aus dem Gloria nochmals verwendet. Weiterhin gelangt dieses einzigartige Bekenntniswerk Bachs in jene Höhe, auf der sich nur einige wenige Werke der gesamten Weltliteratur befinden, und zwar als ausgeprägt protestantisches. Bachs hmoll-Messe ist des Meisters umfassendstes und, so man eben den Zugang zu ihm hat, klarst ausgesprochenes Bekenntniswerk, zugleich sein heiligstes Vermächtnis, das heute wichtiger denn je ist.

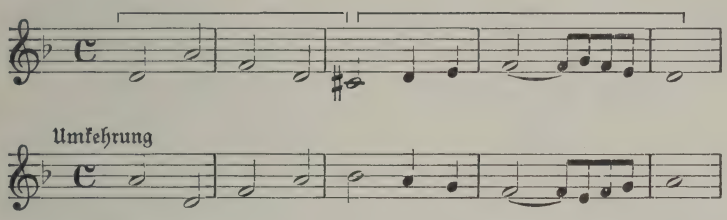
Die Kunst der Fuge

(Festsaal der Stadthalle)

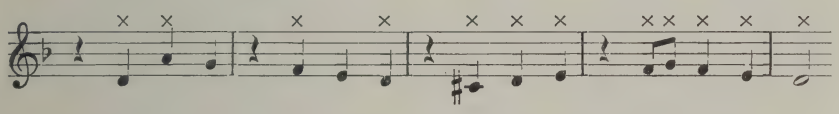
In einem einzig großen Sinn wird Bachs „Kunst der Fuge" den an und für sich sehr oft gebrachten Beweis liefern, daß ein Kunstwerk nur dann lebendig werden kann, wenn es sich seelisch zu erschließen vermag, während es zur Leblosigkeit oder doch einem Scheindasein verurteilt ist, so es nur von Fachleuten seiner Kunst wegen gekannt und angestaunt wird. Seit über 175 Jahren liegt dieses letzte und in gewissem Sinne größte Werk Bachs in seelischer Beziehung so gut wie unerkannt da, unsere Zeit schickt sich aber an, den Bann, der über dieser gigantischen Schöpfung liegt, zu brechen, und es wird nun eben darauf ankommen, ob dies auch wirklich gelingt. Dieses den Bann-Brechen besteht zunächst in einer ahnungsvollen Erkenntnis breiterer Kreise, daß Bach auch dieses Werk nicht geschrieben hat, um alle möglichen Arten der Fuge praktisch vorzuführen — das tut es selbstverständlich auch —, sondern aus innerstem künstlerischem Bedürfnis, so daß es sich also auch hier um eine seelisch-geistige Schöpfung handelt so gut wie etwa beim „Wohltemperierten Klavier" oder der „Klavierübung". Diese Erkenntnis ist, wie die bisherige Geschichte der Kunst der Fuge zeigte, in diesem Falle schwieriger, weil Bach sich durchgängig strenger kontrapunktischer Formen bediente, dies aber aus keinem anderen Grunde als dem, diesem seinem letzten und größten Instrumentalwerk die denkbar einheitlichste, konzentrierteste und rein musikalisch gefestigste Form zu geben. Keineswegs steht auch fest, ob Bach wirklich den Titel „Kunst der Fuge" gewählt hat. Verstehen wir ihn aber als die „Kunst", in Formen der Fuge alles, auch das Letzte, in höchster Vollendung, sagen zu können, so ist er gut. So kommt es denn darauf an, ob es uns endlich gelingt, wenigstens ahnend zu verstehen, was Bach uns in diesen Formen mitteilt. Die starr erscheinenden Formen müssen lebendig werden, und da in unserer Zeit eine erneute Beschäftigung mit dem Wesen des Kontrapunktes eingesetzt hat, so ist Hoffnung vorhanden, daß es endlich gelingt, die „Kunst der Fuge" als ein ausgesprochenes und zwar von gewaltigstem inneren Leben beseeltes Kunstwerk zu erfassen.

Die Entstehung der „Kunst der Fuge" hängt mit der des „Musikalischen Opfers" von 1747 zusammen, jenem Werk, das Bach nach seinem Besuch in Berlin bei Friedrich II. über dessen ihm zur Improvisation gegebenem Thema in Leipzig schrieb und dem König widmete. Auch dieses Werk ist zur Hauptsache wenigstens, eine Sammlung von kontrapunktischen Formen über ein einziges, eben das königliche Thema, das nun sowohl rein musikalisch wie seelisch auf der „Kunst der Fuge" zugrunde gelegte gewirkt hat, seelisch in der großartigen, bei Bach aber völlig objektivierten Melancholie. Als Erstes muß sich auch der Hörer mit diesem, lediglich aus zwölf Tönen bestehendem Thema völlig vertraut machen, und zwar auch in der sogenannten Umkehrung. Diese Fassung des Themas gebraucht Bach ge-

nau so häufig wie die andere; sie muß also ebenfalls dem Hörer in Fleisch und Blut übergehen. Das aus zwei Hälften bestehende Thema ist auch derart wunderbar gebildet, daß die beiden Fassungen, die normale wie ihre Spiegelung oder Umkehrung, zusammen gespielt werden können, von welcher Eigenart Bach gelegentlich Gebrauch macht. Hier also das Thema in seinen beiden Gestalten:



Bach geht aber noch weiter, indem er das Thema mannigfach variiert und Variations-Themen seinen Fugen zugrunde legt, z. B. für Fuge 11 das nachstehende:



welche Form wiederum umgekehrt wird. Das Zeichen × bezeichnet den thematischen Melodieton. Die „Kunst der Fuge" ist also auch ein Variationenwerk, d. h. sie macht von einem im tiefsten Wesen der Tonkunst liegenden Mittel, dem der Variation, grundsätzlichen Gebrauch. Die Verbindung von — thematischer — Variation und Polyphonie gibt denn auch unserm Werk das innere musikalische Kennzeichen. Man findet aber überhaupt sozusagen nichts Grundsätzliches in der Tonkunst, das nicht in dem Werk Anwendung fände. Für alles, Rhythmik, Motivik, in gewissem Sinn auch Harmonie usw. ist es geradezu ein Handbuch der Tonkunst.

Die „Kunst der Fuge" zeigt einen großartigen inneren Aufbau. Diesen mit Klarheit am ganzen Werk nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst Wolfgang Graesers, jenes ungewöhnlichen jungen Mannes, der die Beschäftigung mit dem Werk wieder in Fluß gebracht hat. Der Hörer muß auch wenigstens folgendes wissen: Bach, über die einzigartige Bedeutung des Werkes völlig im klaren, sorgte selbst für eine Veröffentlichung, um es möglichst vor dem Untergang zu schützen. Noch vor Beendigung wurde auch mit dem Stich begonnen, und von dem aus 19 Stücken bestehenden Werk liegen 11 in Bachs Anordnung vor. Was aber zwischen diesen elf Fugen und der — unvollendeten — Schlußfuge liegt, die Sätze 12—18 also, ist erst nach Bachs Tode gestochen worden und zwar in einem ziemlichen Durcheinander. In dieses hat nun Graeser Ord-

nung gebracht, und unbedingt zeigt das Werk nunmehr auch in diesem Teil geschlossensten Aufbau, wenn es auch wohl keinem Zweifel unterliegt, daß hierüber die Diskussion noch nicht abgeschlossen ist; diese hat denn auch unterdessen eingesetzt. Vgl. den Aufsatz von H. Rietsch: „Zur Kunst der Fuge" von J. S. Bach im 23. Jahrgang des Bach-Jahrbuches und H. Th. David im Jahrbuch 1927 der Musikbibliothek Peters. Die von Bach selbst geordneten Fugen machen indessen nicht nur der Zahl und Ausdehnung nach, sondern — mit Ausnahme vor allem der Schlußfuge — auch inhaltlich den Hauptteil des Werkes aus, wie man denn meiner Ansicht nach dieser Frage übertriebene Bedeutung zumißt.

Der Umstand, daß Bach dem in partiturmäßiger Anordnung gestochenen Werk — mit einer Ausnahme — keine Bemerkungen beigab, von welchen Instrumenten er die einzelnen Sätze gespielt haben will, hat viel zu der Ansicht beigetragen, daß es sich um ein abstraktes Werk zu theoretischen Zwecken handle. Die Annahme einer abstrakten, dabei künstlerisch wertvollen Musik gründet sich auch nicht zum wenigsten auf dieses Werk, d. h. die obige Annahme. Läßt es sich nun zum größten Teil spieltechnisch sehr wohl auf Klavier oder Orgel — an diese Instrumente denkt man zunächst — ausführen, so unterliegt es denn doch keinem Zweifel, daß das ungeheuere polyphone Leben vieler Stücke sich klanglich nur dann erschließt, wenn jede Stimme auch wirklich belebt werden kann, abgesehen davon, daß ein Werk von diesen gewaltigen Ausmaßen zum Tod verurteilt ist, wenn es als Ganzes lediglich von Orgel oder Klavier zum Vortrag käme, was da und dort zudem unmöglich wäre. Graeser hat nun den kühnen Gedanken gefaßt und ihn auch ausgeführt, das Werk, um es klanglich erstehen lassen zu können, von Streich- und Blasinstrumenten spielen zu lassen, natürlich mit Ausnahme jener zweistimmigen Stücke, für die sich Tasteninstrumente am besten eignen und bei einem derselben auch vorgeschrieben sind. Auch nicht eine Note wird, was zu bemerken immerhin nicht überflüssig ist, von Graeser hinzugefügt. Auch die unvollendete Schlußfuge wird genau dort abgebrochen, wo Krankheit und bald eintretender Tod dem Meister die Feder entwanden, und der ergreifende Augenblick, in dem dies geschah, wird dem Hörer durch die Aufführung auch klar bewußt werden. Es tritt Stille ein und dann, nach längeren Augenblicken, erklingt auf der Orgel das Choralvorspiel „Vor deinen Thron", jenes überirdisch kleine Werk, das der erblindete Meister in den letzten Tagen diktierte und das auch in der Originalausgabe die „Kunst der Fuge" abschließt.

Wie man sich also auch zu Graesers „Bearbeitung" stellen mag, der Hörer sei sich bewußt, daß er nicht eine Note hört, die nicht von Bach stammt. Wohl aber wird der sicherlich kühne Versuch unternommen, das in seiner Art großartigste Instrumentalwerk der ganzen Tonkunst in einer Weise zu klanglichem Leben zu erwecken, durch die es endlich der Welt geschenkt werden kann. Welches künstlerische Ereignis diese Erstaufführungen bedeuten können, mag jeder selbst ermessen. Nun aber zum Werke selbst.

„Die Kunst der Fuge" besteht aus neunzehn Fugen, bzw. Kanonfugen, die — es sei Graefers Einteilung gefolgt — aus sechs Teilen bestehen. Als erster gehören die vier ersten, einfachen Fugen zusammen, denen lediglich das Hauptthema zugrunde liegt, und zwar bei den zwei ersten in der originalen Form, bei den zwei weiteren in der Umkehrung. Den zweiten Teil bilden drei Gegenfugen, d. h. solche, in denen das Thema in beiden Formen, sowie in Verkürzung wie Verlängerung verwendet wird. Der dritte, zugleich den ersten Hauptteil abschließende Teil, weist vier Fugen auf, und zwar eine Tripel- und zwei Doppelfugen, ferner eine weitere Tripel-, bzw. Quadrupelfuge. Das sind im ganzen elf Fugen, die auch inhaltlich — von der letzten, unvollendeten Fuge abgesehen — den Hauptteil des Werkes ausmachen.

Der vierte, aus vier Stücken bestehende Teil führt mit seinen vier kanonischen Fugen in eine andere Welt. Dann folgen als fünfter Teil drei Spiegelfugen, d. h. solche, in denen die gleiche Fuge auch in der Umkehrung gespielt werden kann. Der letzte, sechste Teil ist dann die unvollendete Schlußfuge mit vier Themen. Nur zwei Teile dieser riesigsten aller Fugen sind beendigt, der dritte bricht nach 43 Takten ab und dürfte kaum bis zur Hälfte beendigt sein, der vierte und letzte Teil fehlt aber vollständig.

Alle diese Einzelwerke stehen nicht nur in der gleichen Tonart, nämlich in dmoll, sondern weisen auch das gleiche Thema auf, zu denen in den Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen weitere Themen treten. Weiterhin aber stehen die Fugen immer wieder motivisch miteinander in Verbindung und zwar auf die mannigfaltigste Art. Einesteils werden Motive gewonnen durch Variierung des Hauptthemas, wodurch eine Menge Material herbeigeschafft wird, andererseits dadurch, daß Bach — und hier weist er ganz in die Zukunft der Musikentwicklung — einzelne Motive gewissermaßen analytisch herausgreift und sie einzeln in den Vordergrund stellt. Weiterhin öffnen die Kontrapunkte zu dem Thema sowie die Zwischenspiele, in denen sich die musikalische Phantasie so weit frei ergehen kann, immer wieder neue Quellen der Erfindung. Am stärksten wird diese in Anspruch genommen für die Bildung neuer Themen für die Doppel- und Tripelfugen, wobei Bach auf zweifache Weise vorgeht. Das neue Thema ist entweder eine, allerdings auf den ersten Blick nicht erkennbare Variation der Hauptthemas, oder aber auch völlig frei erfunden, wenn sich auch immer wieder ergibt, daß ein derartiges Thema mit dem Hauptthema verbunden werden kann. Etwas vom Zufall Diktiertes gibt es im ganzen Werke nicht, je mehr man sich auch mit ihm beschäftigt, um so mehr Zusammenhänge lernt man erkennen. Wir werden auch Jahrzehnte brauchen, um uns in den ganzen Organismus als in etwas wie von Natur Gegebenes einzuleben.

Es sei nun hier der Versuch gemacht, die Hörer in der den meisten von ihnen gänzlich unbekannten Welt dieses riesigen Werkes einigermaßen hei-

misch zu machen. Das wichtigste musikalische Vorbereitungsmittel muß der Verfasser allerdings schuldig bleiben, eine Einführung in die Formenwelt der Einzelwerke. Und zwar deshalb, weil sie nur für den in Betracht kommt, der das Werk in der Partitur vor sich liegen hat und es studiert, weiterhin aber deshalb, weil diese Arbeit — die, nochmals gesagt, nur vorbereitender Natur sein kann — sowohl von Hugo Riemann in einer größeren Schrift (bei Max Hesse) wie von W. Graeser (im Bachjahrbuch 1924) besorgt worden ist. Zur Erfühlung der inneren Formenwelt aber schicken wir uns alle erst an; nur dann wird aber dieses Streben von Erfolg begleitet sein, wenn es uns geglückt ist, uns seelisch in dem Werk einigermaßen zu beheimaten. Hierzu Fingerzeige zu geben, sehen diese Ausführungen ihren eigentlichen Zweck, und wem dennoch Zweifel kommen, ob er begreifen werden könne, woran 175 Jahre vorbeigehen mußten, dem kann zur Beruhigung immerhin gesagt werden, daß durch eine Aufführung, bei der jede einzelne Nummer ihre besondere instrumentale, im Dienste des inneren Aufbaus stehende Beleuchtung erfährt und auch sonst im Vortrag ihre bestimmte Deutung erfahren hat, das Verständnis ungeahnt erleichtert wird. Manchen Zuhörern dürfte es sogar verwunderlich erscheinen, daß das Werk, da es sich ja gar nicht so schwer erschließe, so lange unbekannt geblieben sei. Nun, auch da schiebt sich, wie bereits bemerkt, ein Riegel ohne weiteres vor. Zum letzten Verständnis des Werkes, das immer in irgendeiner Art produktiver Natur sein wird, gehört viel, vor allem auch, daß wir es auch wirklich mit den Ohren eines wirklichen Polyphonikers zu hören vermögen. Als rein kontrapunktisches Werk wird es aber für breitere Kreise nie wirklich in Frage kommen, und schlössen diese starren, harten Formen, die sich aber tatsächlich allmählich erweichen, nicht ein gewaltiges innerstes Leben ein, so brauchte der Versuch, die „Kunst der Fuge" an die Öffentlichkeit zu bringen, auch gar nicht erst gewagt zu werden. Und so sei denn eben der Versuch gemacht, durch vorbereitende Worte den Blick in das Innenleben jedes einzelnen Stückes zu erleichtern, ein Versuch, über dessen Schwierigkeit sich niemand klarer ist als der Verfasser dieser Zeilen.

Zunächst noch einige allgemeine Bemerkungen über den Zusammenhang der Stücke. Bach läßt entweder einander gegensätzliche Stücke sich folgen, offenbar zu dem Zweck, um mit etwas gegensätzlich Neuem ein neues Gebiet zu erschließen. Kommt es einem doch so vor, als wollte Bach in diesem Werk auch eine Art Kompendium der Musik gerade in ihren grundsätzlichsten musikalischen Ausdrucksformen geben. Wir werden bald sehen, wie dies gemeint ist. Zweitens aber entwickelt er derart, daß ein Stück das andere gewissermaßen fortsetzt. Man erkennt in solchen Fällen, daß Bach in seinem ungeheuren seelischen und musikalischen Reichtum das Bedürfnis fühlt, sich noch gründlicher, umfassender und nachdrücklicher auszusprechen. Je mehr man sich in das Werk vertieft, um so bestimmter erkennt man auch, daß seine Entstehung, mithin auch die Auf-

einanderfolge der Stücke, auf Grund seelischen Geschehens erfolgt ist. Hierüber sagt das leider unvollständige, ferner teilweise in Unordnung geratene Autograph manches aus, was — es kommt der erste große Hauptteil mit den elf Fugen in Frage — durch die von Bach selbst gegebene Anordnung in seiner Stichausgabe verschleiert wird. So folgt der ersten, überaus innerlichen und reichen Fuge in der Handschrift die dritte, die in weiteres rein seelisches Gebiet führt und als Fortsetzung der ersten zu gelten hat. An ihre Stelle setzt aber Bach, offenbar des Gegensatzes willen, die nunmehrige zweite, die einen einzigen, den Energierhythmus, durchführt. Auch die beiden seelisch tiefsten Stücke dieses Teils, die eng zusammenhängenden Tripelfugen Nr. 8 und 11, stehen im Autograph hintereinander, wurden von Bach aber getrennt. Man kann sagen, zum Glück, denn diese beiden Fugen, die beide, vor allem die zweite, seelisch bis zum Äußersten gehen, nacheinander zu hören, hielte man als seelisch mitmachender Zuhörer kaum aus. Es zeugt aber kaum etwas deutlicher für Bachs gewaltige Gefühlsstärke, als daß er die beiden Stücke offenbar nacheinander geschrieben hat. Nach dieser gefühlzerreißenden Fuge bricht er auch ab und wendet sich den kanonischen Fugen zu. Indessen, nun die Fugen selbst.

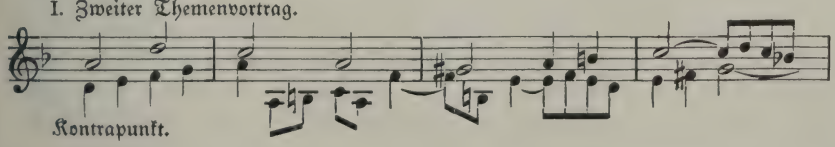
Die vier einfachen Fugen Nr. 1—4.

Sie alle sind rein musikalisch, d. h. als Fugen, nicht schwer zu verstehen, vor allem die beiden ersten nicht. Klar und plastisch stehen die Themen vor uns, in ihrem Vortrag unterbrochen von zahlreichen und ausgedehnten Zwischensätzen. Diese zeigen so recht deutlich an, daß es Bach bei aller Zucht auf eine freie Betätigung seiner seelischen Phantasie ankam.

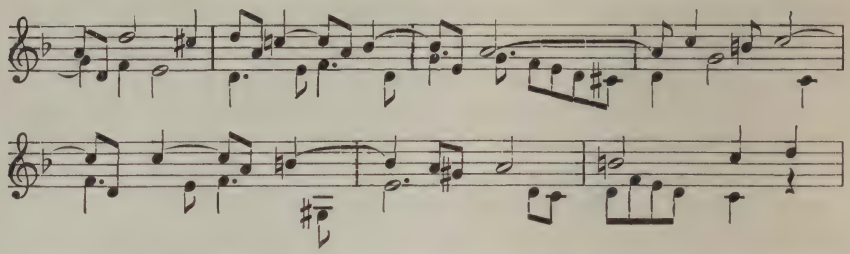
Die erste Fuge

ist ungemein reich, und zwar reich an keimartigen Gebilden, von denen indessen keines zur eigentlichen Ausgestaltung gelangt. Es keimt und sprießt in dieser Einleitungsfuge wie in keiner andern sonst, aber alles in einer so reichen, man möchte sagen frühlingshaften Weise, daß keines der fortwährend wechselnden und doch so organisch ineinandergehenden Motive sich im besonderen einprägt. Alles aber, was hier an wesentlichen Gebilden an uns vorbeizieht, gelangt im Laufe des Werkes zur Ausgestaltung. Kann für ein derart riesiges Werk eine sinnigere Einleitung gefunden werden? Was sie sonst noch bietet, werden wir bald sehen. Man vertiefe sich nun aber in den Kontrapunkt der zweiten Stimme, um zu gewahren, wie durchaus jeder Takt neues bringt. Nach dem Vortrag des Themas fährt nämlich Bach fort:

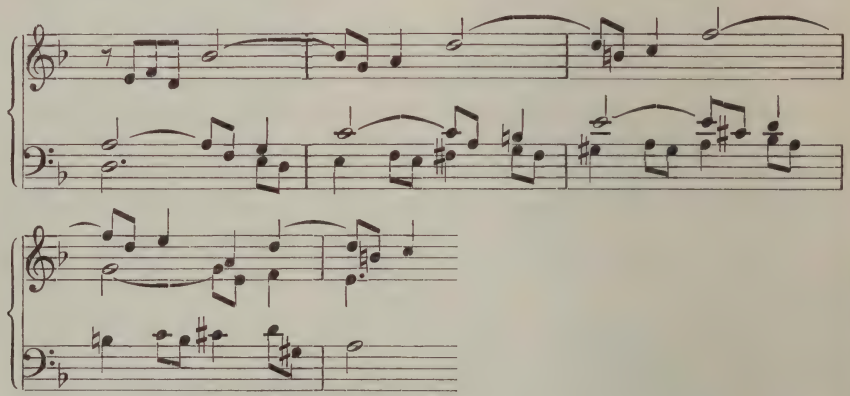
I. Zweiter Themenvortrag.



Kontrapunkt.

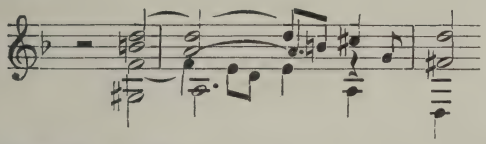


Jeder Takt läßt, wie man sieht, neue Keime hervorsprießen, und wenn wir dieses Stück Keimfuge nennen wollten, so wäre eines seiner Hauptmerkmale getroffen. Das Keimhafte prägt aber sich noch weiter aus, nämlich in den Zwischensätzen, von denen gleich der erste (17.—22. Takt) von einem inneren Drängen kündet, daß von gefürchteter Strenge auch nichts, gar nichts übrigbleibt, man aber in die noch urfrische Seele dieses rätselhaften Menschen blickt. Man höre sich nur wenigstens in vier dieser Takte hinein, wobei man sich aber zunächst mit jeder Stimme allein beschäftige:



Welches Sehnen und Treiben in den beiden sich aneinanderschlingenden Oberstimmen, und dann der chromatisch hinansteigende Baß! Es ist die erste Anwendung der Chromatik, die in den zwei ersten Fugen im übrigen noch keine Rolle spielt, später aber eine um so größere. Aber ich sagte ja, daß in dieser ersten Fuge alles Spätere anklingt, aber eben nur keimhaft, oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, etwa so, wie ein großer Dichter gleich im ersten Kapitel eines großen Werkes, oder ein späterer Sinfoniker in der langsamen Einleitung, uns schon Entscheidendes ahnen lassen. Ahnen, aber nicht mehr. Diese so unendlich reich und ohne irgendwelche Härte, fast wohlig weich — was bei einem Bach weich heißt natürlich — dahinfließende Fuge gelangt aber sogar ins Dramatische, und das erwartet man von ihr nicht ohne weiteres. Man mache sich mit den Takten 62—70 vertraut, sehe zu, wie hier — es ist der gesteigerte Zwischensatz von früher — ganz allmählich eine innerste Steigerung stattfindet. Zu-

nächst ruht der Baß noch, gelangt dann aber von Takt 66 in die sehnend strebende Linie, ebenso der zunächst noch pausierende Tenor, die Oberstimmen werden vom Synkopen-Treibrad erfaßt, eine innere Bewegung, die sich immer mehr steigert, findet statt; wo will das hin, frägt sich der innerlich Miterlebende. Und da, eine Dissonanz, die Bewegung stockt, eine Generalpause, dann aber ein Akkordschlag! Sind wir in einem dramatischen Werk? Und nun ein voller Einsatz in hoher Lage, gepreßt voll und harmonisch kühn:



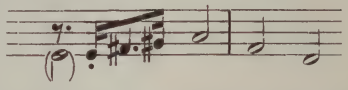
Hier, an dieser Stelle, hat Bach ursprünglich die Fuge beschlossen. Nachher empfand er selbst, daß der ungemeine Druck, der in diesem Takt nach all dem Vorhergehenden liegt, ein allmähliches Abebben verlange, aber mit einem neuen Aufschwung verbunden. Und er schreibt noch weitere vier Takte, den Baß als Orgelpunkt, im Tenor das ruhig-großartige Hauptthema, diese Stimmen also als Vertreter der Ruhe und Beruhigung, oben aber singen nochmals die sehnend-drängenden Stimmen, zuerst der Alt, dann aber der Sopran, der die Synkopen-Elemente bis zur dramatischen Linie verinnerlicht:

Dies ist die erste, die Einleitungsfuge, und wir durften wenigstens auf sie etwas ausführlicher eingehen, weil in gewisser Beziehung fast alles aus ihr fließt. Auch der punktierte Rhythmus findet sich in ihr (vergleiche den 6. Takt im ersten Musikbeispiel dieser Fuge), und mit diesem Rhythmus, aber in gestraffter Form, arbeitet nun die

zweite Fuge

grundsätzlich. Daß diese Fuge im Autograph an dritter Stelle steht, wurde bereits bemerkt. Der Gegensatz zwischen den beiden Fugen könnte in rein musikalischer Hinsicht auch kaum stärker sein. Dort ein Sprießen mannigfachster Motive, hier ein strenges, sogar starres Festhalten an einem einzigen Motiv. Man merkt, nun wird es ernst, ernst mit der grundsätzlichen Beschäftigung mit Elementen der Tonkunst. Der punktierte Rhythmus ist der eigentliche Energierhythmus der Musik, besonders der damaligen Zeit, und hier in dieser Fuge erklingt er unausgesetzt, nicht einen Vierteltakt hält er inne, in lebendigstem Wechsel in die einzelnen Stimmen verteilt. Hinsichtlich der Spielart weisen Autograph und Stich Verschiedenheit auf, letzterer bindet, während dem ersteren alle Binde-

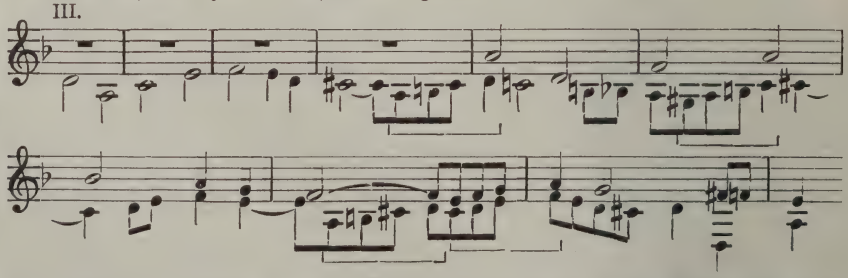
bogen fehlen. Sicher zeigt das Autograph den eigentlichen Willen Bachs an; zum mindesten ist ein gewisses Mischen der beiden Spielarten angezeigt. Männlichste Energie mit Verbannung jeglicher Weichheit ist der Charakter dieser Fuge, ein Rhythmus, der über Leichen schreiten könnte, herrscht, und nennte man das Stück die Herren-, Männer- oder auch heroische Fuge, so wüßte jeder, wo er ungefähr daran wäre. Rücksichtslos wird der Rhythmus gehämmert, im 23. Takt, nach den geradezu sprechenden Solotakten, muß sogar das Thema den Rhythmus leihen, damit er auch nicht eine Sekunde lang pausiert. Statt daß nämlich der Alt mit der halben Note e einsetzt, muß er spielen:



Das Zeitmaß ist das eines heroischen Schrittes, jeder fühlt, daß, käme er in das Räderwerk dieses eisernen Rhythmus, er verloren wäre. Dabei liegt nicht das geringste Aufgedonnerte in dem Stück, aber eiserne Notwendigkeit spricht aus ihm mit seinem Schluß in ruhig-tiefer Lage. Ein Mann, ein Hieb, ein Wort! Welche stahlharten Engführungen z. B. in dem Zwischensatz Takt 34—38. Doch genug, diese Fuge versteht jeder, der einmal einen Mann kennenlernte. Allerdings ist ihr mit bloßem Streichquartett nicht beizukommen.

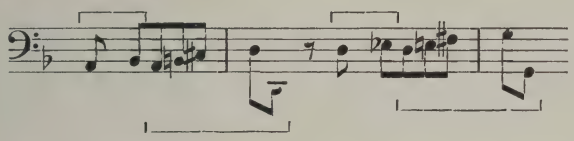
Die dritte Fuge

ist die erste mit dem Thema in der Umkehrung. Das aber ist nicht das Wesentliche. Dieses liegt in dem Leidenszug, der in dieser Fuge zum erstenmal in Erscheinung tritt, allerdings in einen derartigen Reichtum sonstiger Wesenszüge getaucht, daß er nicht bestimmend wirken kann. Es ist die hier, gegenüber der ersten Fuge, grundsätzlich eingeführte Chromatik, die den leidenden Charakter gleich nach den ersten Takten bestimmen hilft. Aber unmittelbar daneben stehen aufrichtende, mannigfaltige Motive, so daß, wie bemerkt, nur von einem Leidenszug gesprochen werden kann. Und so beachte man den Kontrapunkt zum Hauptthema genau:

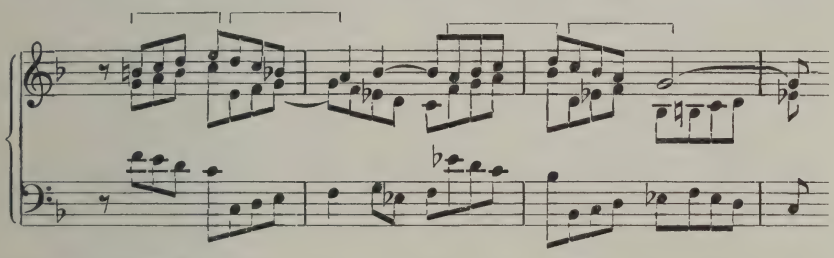


Da haben wir etwas von der Mannigfaltigkeit der ersten Fuge, aber mit bewußter Ausprägung besonderer Züge, außer dem chromatischen Motiv die auftaktig aufstrebenden Achtelnoten, die durch Klammern gekennzeichnet sind. Sie sind, wie man sieht, thematisch, und hier heißt es über dieses

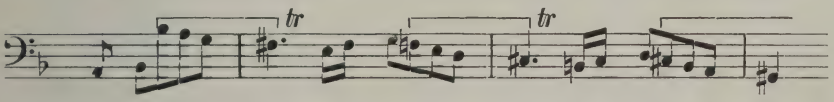
Anschlußmotiv auch etwas Allgemeines zu sagen. Es ist geradezu unendlich, was Bach aus diesem Motiv, dem einzigen Bewegungsmotiv des Themas, zieht; immer wieder werden wir es treffen, und immer wieder schaut es uns mit anderem Ausdruck an. Besonders mit diesem Motiv arbeitet Bach geradezu in der Art der späteren deutschen Sinfoniker, die aus einem einzigen Motiv das Letzte an verschiedenem Ausdruck herausholen. Diese Art der Fugentechnik — man deute dieses Wort nicht falsch — hat mit der früheren, mittelalterlichen, ganz und gar nichts mehr zu tun, wie denn Bach nicht nur, wie es heute geradezu Mode geworden ist, als rückschauend und Früheres zusammenfassend zu betrachten ist, sondern auch in die Zukunft weisend. So ist in dieser Fuge das ganz im Sinne Haydns oder Beethovens gebrachte Motiv:



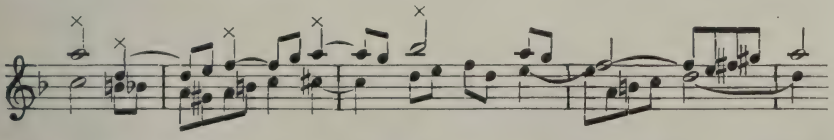
in der angegebenen Weise zu verstehen. Welche Seligkeitsstraßen beschreibt aber Bach andererseits mit diesem Motiv? Da heißt es z. B. im 48. Takt:



Und welche Baßmelodien, die reinen Monologe! So im 25.—28. Takt:



Herrlich ist's, wie auch das starre Thema in dieses innerste Seelensingen hineingezogen und schwärmerisch — hier sind die Synkopen weich — variiert wird. Man höre die beiden Stimmen, die zweite mit dem Chroma:



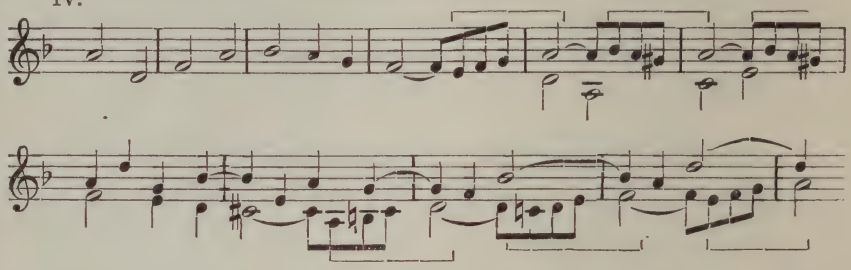
Der Hörer wird den Charakter der Fuge nun schon verstehen, nämlich fühlen, daß sie eine Verbindung mit der ersten herstellt. Als neues bringt

sie den chromatischen Leidenszug mit, der das Ganze menschlich ungemein vertieft, und zwar gerade auch nach Seite innerster Seligkeit. Auf diesem Wege, dem immer größerer Verinnerlichung, schreitet

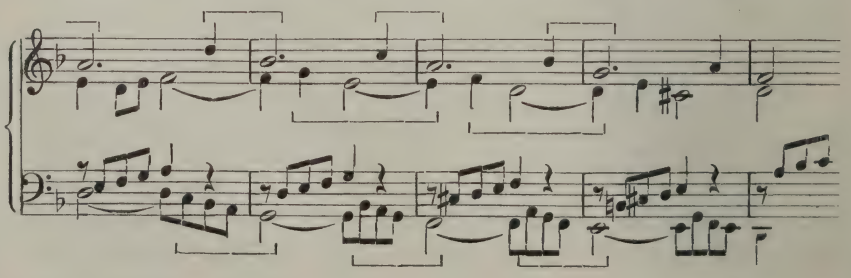
die vierte und letzte der einfachen Fuge

fort und bildet auch einen vorläufigen Abschluß. Wiederum ist das Thema umgekehrt, was holt aber Bach dieses Mal aus unserem Anschlußmotiv heraus? Der Bach der Melancholie ist es, dem wir nunmehr ins Auge blicken:

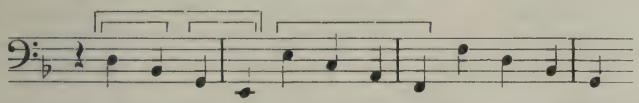
IV.



Keiner kann dieses Motiv in seiner sehrenden Schwermut überhören, im Verlauf des gegenüber den bisherigen Fugen fast um die Hälfte längeren Stücks erscheint es, oft nach langem Fehlen, immer wieder. Man höre aber auch, wie ihm das Motiv auch in der aufstrebenden, zusprechenden Fassung zur Seite gestellt ist, um gleich die richtige Stellung zu dieser über alle Maße herrlichen Fuge zu finden. Eigentlich ist sie fast einzig über dieses Motiv in verschiedenen Fassungen geschrieben und es ist tatsächlich so, daß man beinahe vergißt, es mit einer Fuge zu tun zu haben. Nicht weniger als die Hälfte derselben wird auch von Zwischensätzen bestritten, Bach träumt sich etwa derart in eine geradezu übersinnliche Seligkeit hinein, daß er selber das Thema oft förmlich vergißt, einmal nicht weniger als 25 Takte lang! Und dann immer wieder, nach seligsten Partien, der Melancholicus, keineswegs Furcht erregend, aber doch wie ein Memento irgendwelcher Art. Nur ein Motiv hat Bach zu dem anderen neu hinzugegeben ein sich herabsenkendes Terzenmotiv, das, im Wechsel mit einer zweiten Stimme, zum Lieblichsten gehört, was sich in dem Werke findet. Im ersten Zwischenspiel klingen, wirklich wie Engelsgesang, die Motive ineinander:



nachher greift es der Baß allein auf und singt für sich:



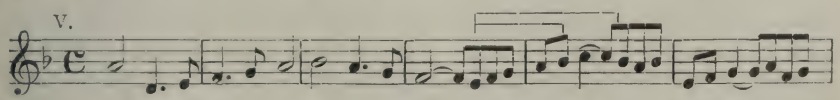
Wer sich einmal gerade in diese Fuge hineingehört hat, wozu ein stilles, feines Lauschen gehört, wird sagen, daß er kaum etwas Innigeres in der Musik kenne als diese Fuge, die Freud und Leid auf einer Stufe verbindet, zu der allerdings die wenigsten gelangen. Aber ahnen können sie diese durch dieses unsagbar feine Stück. Alles Leidenschaftliche liegt tief unten, man sieht es nur durch einen mild verklärenden Schleier. Graeser läßt diese vier Fugen von einem Streichquartett spielen; vor allem für diese Fuge ist es vielleicht die passendste Besetzung. Und nun fühlen wir alle, daß ein gewisser Abschluß erreicht ist, nach dieser Seite es weder eine Steigerung noch Erweiterung geben kann. Und tatsächlich beginnt Bach nach dieser höchsten Verfeinerung des Seelischen mit etwas Neuem, er muß, könnten wir sagen, wieder ins Leben zurück, wo es hart auf hart geht. Es folgen die

drei Gegenfugen (Nr. 5—7).

Diese drei Fugen gehören nicht nur deshalb zusammen, weil sie das Thema zugleich in gerader und umgekehrter Form, ferner verkürzt und verlängert, überhaupt mit gesteigerten kontrapunktischen Künsten bringen, sondern auch ihrer seelischen Beschaffenheit nach. Sie alle arbeiten irgendwie mit dem Energierhythmus der zweiten Fuge, sind also gestrafft, mehr oder weniger hart und herb, und stehen somit mit den drei vorherigen Fugen in scharfem Gegensatz. Man merkt, kommen die scharfen, künstlichen Mittel der Kontrapunktik zur Verwendung, so werden auch bei einem Bach ganz andere Kräfte herangezogen, das freie, so wunderbare Spiel einer gelösten Seele findet hier keinen Raum, um so schärfer werden aber die geistigen Kräfte angespannt, was wiederum bei einem so natürlich geschaffenen Manne wie Bach Energie erzeugt. Sehen wir zu, wie sie sich in den drei Fugen äußert.

Die fünfte Fuge

strafft sowohl Thema wie Kontrapunkt, dessen Synkopen nunmehr nicht mehr, wie in der ersten Fuge, überhört werden können. Wieder haben wir es mit unserem Anschlußmotiv zu tun, wir bemerken aber sofort, daß es mit Energie geladen ist, die drei Auftakttöne deshalb weitergeführt werden und sich in einer kraftstrotzenden Synkope verdichten, nämlich:



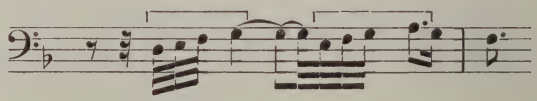
Hat man diese Zusammenhänge erfaßt, so begreift man diese Fuge, die in ihrem ziemlich mäßigen Zeitmaß etwas Meistersingerliches hat, einiger-

maßen, zumal die ins Treffen geführten Künste — sehr viele Engführungen — sich noch verhältnismäßig leicht überblicken lassen.

Indessen wäre es falsch, in diesem Stück lediglich eine Energiefuge zu sehen. Man merkt immer wieder, daß sie von dem reichen Seelenleben der früheren Fugen gar Manches mitbekommen hat, Bach trotz des neu eingeführten Energierhythmus auch noch in dem früheren, so ausgeprägt seelischen Boden wurzelt, oft so stark, daß er sich förmlich einen Ruck gibt. Prächtig sind in diesem Sinn die Konzentrationen des eigenartig variierten Themas in den Takten 53—57 und 65—69, weil dieses Anstalten macht, seine gestraffte Haltung abzustreifen. Am Schluß ist die Konzentration derart stark, daß die vier Stimmen noch einige weitere erzeugen, förmlich herauspressen.

Sechste Fuge.

In der sechsten Fuge ist Bach bereits soweit, daß er seiner stolzen männlichen Energie gewissermaßen ein Denkmal setzen kann, indem er sie an dem konzentrierten musikalischen Ausdruck einer stolzen Nation mißt, an der nationalen Ouvertürform der Franzosen. Das tut er mit einem derartigen Aufwand an konzentrierter und gesteigerter Kunst, daß es einem zunächst wohl ein wenig schwindlig werden kann, vergegenwärtigt man sich die mit einer geradezu verblüffenden Selbstverständlichkeit zur Anwendung gelangenden Kunst. In dreierlei Formen tritt das Thema gleich in den ersten drei Takten auf, und so geht es das ganze Stück hindurch. Das Thema wird zum erstenmal verkürzt, d. h. verdichtet, wobei auch der Energierhythmus zur Verwendung gelangt, so daß denn hier die zweite Fuge, wo er zum erstenmal grundsätzlich auftrat, gewissermaßen ihre französischen Triumphe feiert. Auch hier setzt der Rhythmus nicht einen Augenblick aus, seinen französischen Elan erhält er durch die 32stel Auftakte, die aber wiederum nichts anderes sind als unser thematisches Anschlußmotiv, z. B.



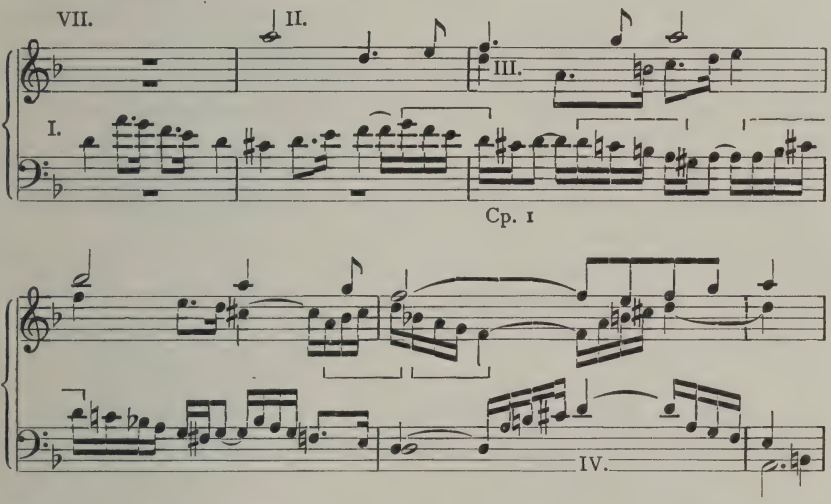
Von besonderem Wert sind die neuen, nicht gestrafften Sechzehntelpartien, die in diesem gespreizten Energiestück geradezu wohltätig berühren und denen wir gleich im folgenden Stück wieder begegnen.

In dieser,

der siebenten Fuge,

scheint sich Bach zu wiederholen, und ohne Zweifel hat er zur Fuge in stile francese, wie die vorherige in der Stichausgabe bezeichnet ist, eine Fortsetzung in der Form eines Gegenstückes geben wollen; denn die Themaaufstellung ist ganz ähnlich, wie auch die ins Treffen geführten Künste, vermehrt durch Anwendung des vergrößerten Themas, sich gleichen. Und

doch ist diese Fuge bei aller Ähnlichkeit etwas anderes, und zwar insofern, als sie, wie mir scheinen will, den Begriff französische Ouvertüre unter den Gesichtspunkt der deutschen Musik und zwar im besonderen der Bachschen stellt. Das geschieht einesteils dadurch, daß Bach den punktierten Rhythmus fast nur in den Themen bringt, die allerdings in dieser sozusagen keine Zwischensätze kennenden und insofern sehr strengen Fuge sozusagen nie fehlen, andernteils aber, daß diesen punktierten Themen ein sehr bezeichnender, synkopisch unterbrochener Kontrapunkt entgegengestellt wird, ferner aber unser Auftakt-Anschlußmotiv eine überaus große Rolle spielt. Die ersten sechs Takte vermögen über das Wesentliche bereits aufzuklären:



Es können bei dieser Gelegenheit denen, die über das formale Wesen der Fuge nicht Bescheid wissen, einige Aufklärungen gegeben werden, auch zu dem Zweck, daß sie einen Einblick in diese höchst gesteigerte Fugentechnik erhalten. Zunächst setzt bei I das — rhythmisch variierte — Hauptthema in der Verkürzung ein, II bringt das Thema in normaler Größe, aber umgekehrt, III dasselbe wiederum, aber in Verkürzung, und bei IV tritt es im Baß in der Vergrößerung, sowie umgekehrt auf. Alles ist also thematisch und es kann einem bei einer derartigen Kunst wohl etwas unheimlich zumute werden, gerade auch deshalb, weil sich das ganze Spiel mit der größten Selbstverständlichkeit vollzieht. Im dritten Takt nun, nach beendigtem Vortrag des Themas im Tenor, beginnt bei Cp. der ungemein wichtige Kontrapunkt, die bereits soweit besprochene Sechzehntelmelodie, die außer unserem Anschlußmotiv noch weitere Elemente ins Treffen führt und sich zu dem Thema in Gegensatz stellt, besonders wenn, wie im vierten Takt, unser auftaktiges Anschlußmotiv als solches in den Vordergrund tritt. Der Starrheit der Themen wird dadurch entgegengetreten, in die ganze

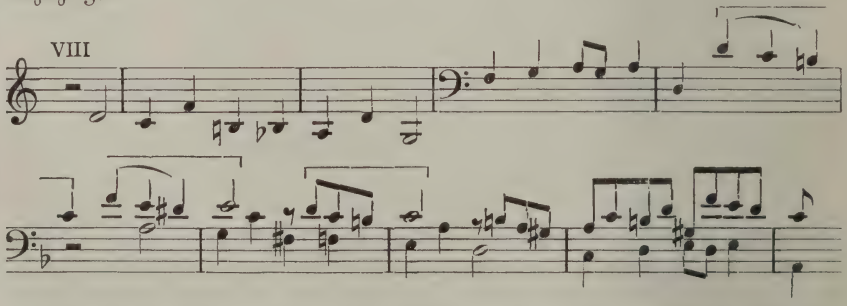
Fuge, die man wohl sogar mit einer gewissen Milde, jedenfalls ohne Härte geben darf, kommt ein neuer Zug, und diesen möchte ich, gegenüber der streng stilisierten französischen Fuge, als spezifisch deutsch, als bachisch ansehen. So verbindet diese Fuge Strenge mit lebendigem Ausdruck, und insofern ist sie gegenüber der vorangehenden doch etwas Neues und zwar Vertieftes, seelisch Wertvolleres. Welch herrliche Baßmelodien vor allem! Mit dieser Fuge, die wiederum in sich vereinigt, was die zwei vorangehenden gebracht, schließt das Trifolium der Gegenfugen ab; wiederum sind wir entwicklungsmäßig zu einem Höhepunkt geführt worden. Und nun, mit den

III. Tripel- und Doppelfugen,

treten wir in den letzten Teil des ersten, großen Hauptteils ein, dem außerordentlichsten des gigantischen Werkes überhaupt, sofern wir vor allem die unvollendete Schlußfuge ausnehmen. Daß die beiden sich unmittelbar aufeinander beziehenden Eckfugen, Nr. 8 und 11, im Autograph nacheinanderstehen, ist bereits als etwas Besonderes angeführt worden. Getrennt hat sie Bach im Stich durch zwei Doppelfugen, von denen die erste im Autograph ziemlich weit vorne, an fünfter Stelle, steht. Die beiden Eckfugen konnten aber kaum besser durch eine andere Fuge getrennt werden als gerade durch die Fuge Nr. 9, wie wir bald sehen werden.

Die dreistimmige Tripelfuge, Nr. 8.

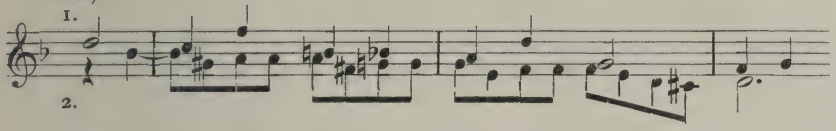
Die beiden Eckfugen fallen schon durch ihre Ausdehnung, nämlich gegen 200 Takte, auf, dann ist aber ihr innerstes Wesen eigenartig genug. Das rührt zunächst von der Thematik her. Da es Tripelfugen mit drei — selbständigen — Themen sind, so mußte Bach zu dem Hauptthema zwei neue erfinden, und bezeichnenderweise greift er da sofort zur Chromatik. In den bisherigen Fugen konnte diese nicht thematisch sein, sondern nur in den Kontrapunkten eingeführt werden. Wir bringen nun lediglich das erste Thema dieser Tripelfuge, um dem Hörer das ganz Neue dieser Fuge anzuzeigen:



Dieses immer mehr in die Tiefe sinkende Thema weist subjektive Züge auf, die sich durch ein Gegenüberstellen zum Hauptthema wohl jedem aufdrängen. Man bemerke aber auch wieder unser Anschlußmotiv, wodurch Bach die

Verbindung mit dem Hauptthema herstellt. Wir wollen aber gleich weiter, zum zweiten Teil der Fuge, der nach voller Kadenz des ersten Teils im 39. Takt beginnt. Welch' Leidensthema, das sofort in Verbindung mit dem ersten Thema erscheint, tritt uns da entgegen:

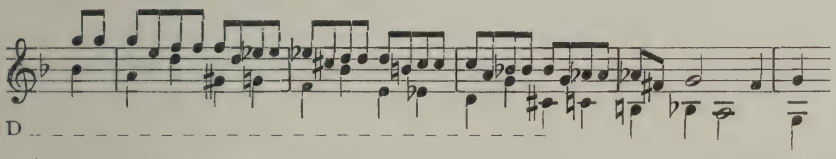
VIII, 2



Welche Doppellast drückt da nieder! Wie nun Bach sich vor allem in das zweite Thema vergräbt und hineinbohrt, oft chromatisch verstärkt, gibt dieser Fuge etwas derart Sehrendes, förmlich Zerfleischendes, daß wir etwas Ähnliches in dem ganzen Werk noch nicht gehört haben. Und dann die Ausdehnung! Der zweite Teil, also die Doppelfuge, dauert 54 Takte, das dritte Thema, eine Variation des Grundthemas in der Umkehrung:

VIII, 3

bringt zunächst Erleichterung, aber bald ergreift Bach die beiden Leidensthemen mit um so stärkerer, geradezu zerfleischender Wollust, man stößt auf Stellen wie:



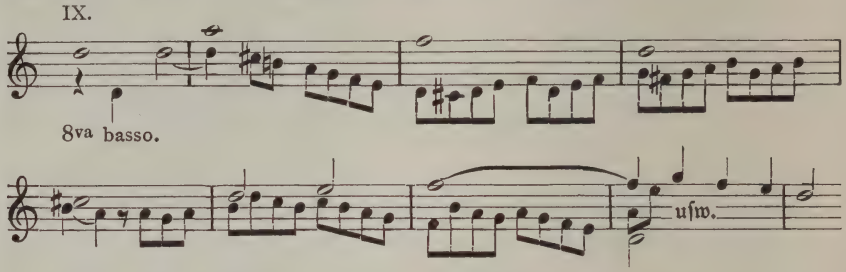
Und dieser Teil weist gegen 100 Takte auf, die Intensität weist eine Stärke auf, die ein Überbieten unmöglich erscheinen läßt, und doch hat es Bach in der vierten dieser Fugen getan, unzweifelhaft das größte, zugleich aber auch furchtbarste Beispiel von Bachs ungeheurer seelischen Stärke. Es fehlt der Raum, näher auf dieses Werk einzugehen, einige Male werden Sechzehntel förmlich herausgespritzt, am Schluß tritt das zweite Thema vorübergehend in Gegenbewegung auf und in dieser Gestalt werden wir es wieder begegnen.

Die Doppelfuge Nr. 9

bringt den wohltätigsten Gegensatz, obwohl es in ihr braust wie wir es noch nicht trafen. Die Fuge ist für mich — Graeser faßt sie mehr scherzando auf — dämonischer Art, dämonisch im Sinn einer fortreißenden, keine Widerstände kennenden Kraft. Mit Oktaven-Ansprung, also mit stärkster Kraft, wird die höhere Oktave synkopisch gepackt und nun jagt die streng diatonische

Melodie, nur in der Mitte auf einen Ruck zurückgehalten, in voller Entfesselung dahin. Ich gebe das Thema gleich mit dem zweiten, dem vergrößerten Grundthema, das hier wie eine Fläche wirkt, dort also, wo, ohne Aufenthalt, die Doppelfuge beginnt (35. Takt):

IX.

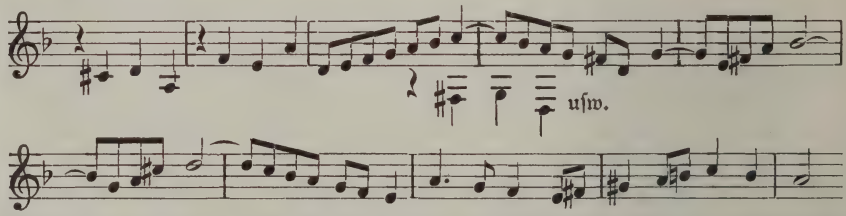


Nicht einen Augenblick hält, nachdem die Stimmen eingesetzt haben, die fortreißende Achtelbewegung an, man kann durch diese Fuge in eine Art rhythmisches Fieber gelangen.

Die Doppelfuge Nr. 10

setzt dem Ungestüm ihrer Vorgängerin eine bewußte Hartnäckigkeit entgegen, greift dann aber doch sehr stark aus. Ursprünglich begann sie mit dem 23. Takt, d. h. mit dem sofort in Engführung gebrachten Grundthema in Umkehrung. Daß Bach ihr nachträglich einen Teil von 22 Takten mit dem anderen Thema voraussetzte, liegt wohl daran, daß ohne diesen Teil das erste Thema nicht mit jener Klarheit eingeführt gewesen wäre, die es ohne weiteres als Thema hätte erkennen lassen. Und so begann er gleich mit diesem, ihm einen Kontrapunkt mitgebend, der zu den schönsten und kräftigsten des Werkes gehört:

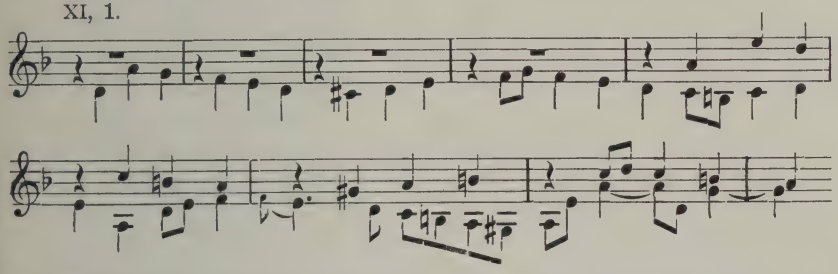
X.



Obwohl das Thema frei ist, hängt es mit seinen Viertelnoten rhythmisch mit der Fassung des Hauptthemas zusammen, die erstmalig in der Fuge 8 auftrat. Es ist indessen ganz unmöglich, auf all' die Beziehungen, in denen jede Fuge zu den andern steht, hinzuweisen. Der Charakter der Fuge ist reich, sowohl stolz wie innerlich, dabei frei und weit, allem Kleinlichen abhold. Die Struktur der Themen und die Anlage der Fuge in der Dezime erlaubten Bach, je beide Themen zugleich zu bringen, so daß sie in Terzen- und Sextenparallelen auftreten. Alles Grüblerische liegt der Fuge fern, sie ist insofern sehr gut geeignet, der letzten und unheimlichsten der vier Fugen und des ganzen Werkes überhaupt, der

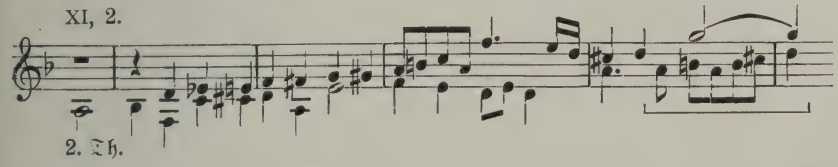
voranzugehen. Sie ist eine Steigerung der dreistimmigen Leidensfuge Nr. 8, und was das heißen will, mag den dort geschriebenen Worten entnommen werden. Bach hat nunmehr vier Stimmen, und was diese Verstärkung in diesem Stück und bei Bach bedeutet, ist einfach ungeheuerlich. In dieser Fuge wird aber überhaupt sozusagen alles herangezogen, was die übrigen Fugen an innerlichem Material herbeigeschafft haben. Der erste Teil (27 Takte) läßt nicht ahnen, was die Fortsetzung bringt, sofern auch die paar chromatischen Stellen keineswegs schwerer Art sind. Das Thema schreitet; im Kontrapunkt bemerke man vor allem den Vorhalt im 7. Takt, die einzige Stelle, die, möchte man sagen, einen wunden Punkt aufweist:

XI, 1.



So schreitet der erste Teil dahin und schließt mit voller Kadenz ab, wobei der Vorhalt des 7. Taktes in den Akkord schwermütig hineinragt. Und nun beginnt der zweite Teil, der sich im 71. Takt zur eigentlichen Doppelfuge verdichtet, vorher aber unser chromatisches Thema aus der achten dreistimmigen Fuge mit ihrem chromatischen Kontrapunkt durchführt, aber in Umkehrung, d. h. die Melodien in die Höhe führend:

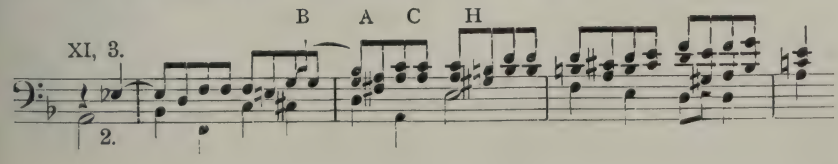
XI, 2.



2. Th.

Eigentlich müßte man schon hier von einer Doppelfuge sprechen; denn in der selbständigen Art, wie eben die Chromatik teilnimmt, liegt etwas Thematisches. Das eigentliche zweite Thema bringt dann der dritte, im 89. Takt eintretende Teil; und zwar ist es, ebenfalls in Umkehrung, nichts anderes als unser Leidensthema aus der achten Fuge, tritt auch sofort mit dem im Baß gebrachten chromatischen zweiten Thema auf:

XI, 3.



2.

Man sieht, daß sich Bach wieder sofort auf dieses Thema förmlich stürzt, sofern er es, noch nicht einmal fertig aufgestellt, in einer weiteren Stimme bringt. Das geradezu Erschütternde ist im besonderen aber noch darin zu suchen, daß Bach mit diesem Thema sich selbst meint, sofern uns hier zum ersten Male bei Bach überhaupt, sein Name BACH entgegentritt, eine Aufdeckung, die zuerst die scharfen Augen Graefers machten. Rietsch erklärt das Erscheinen des Namens BACH als nicht beabsichtigt, sondern als — zufälliges — Ergebnis der „tonlich genauen krebsgängigen Umkehrung" des zweiten Themas der 8. Fuge bei allerdings rhythmischer Angleichung an die erste Form. Auch diese Aufdeckung ist sehr willkommen, sie zeigt aber gerade so gut, daß Bach die krebsgängige Umkehrung, von der er einzig hier und zwar mit einer rhythmischen Freiheit Gebrauch macht, deshalb anwendete, um auf musikalisch möglichst begründete Weise seinen Namen einzuführen, als daß sich das Erscheinen desselben zufällig ergeben hätte. Wer will widerlegen können, daß Bach das zweite Thema der 8. Fuge nicht schon im Hinblick auf seinen Namen erfand, hängen doch 8. und 11. Fuge auch sonst in stärkster Weise miteinander zusammen. Was nun in gegen hundert Takten, in denen das Peinigungsthema kaum einmal fehlt und in zwei, drei, ja einmal in allen vier Stimmen auftritt, was hier an ungeheuerlichster Musik vor sich geht, steht eigentlich in der gesamten Musik einzig da. Es ist, als büßte ein Mensch die Sünden einer ganzen Welt ab. Man mag kaum davon sprechen. Graeser hat für diesen Satz außer Streichern und Holzbläsern Trompeten und Posaunen aufgeboten, die Trompeten wohl sicher der Intensität wegen.

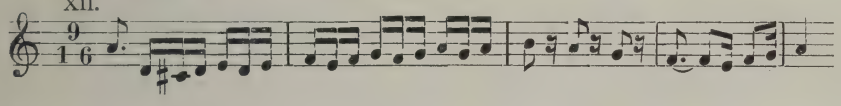
Diese mit nichts in der Musik zu vergleichende Fuge — es seien etwa, dem Wesen nach, bestimmte Stellen in Wagners Parsifal — schließt den ersten Hauptteil des Werkes ab, zugleich jenen, der uns in Bachs eigener Anlage überliefert worden ist. Man begreift, daß dieser Fuge nichts folgen konnte, das sich in einigermaßen ähnlicher Richtung bewegt, daß aber vor allem im Schöpfer selbst nach dieser Anspannung der äußersten seelischen Kräfte eine Art Ausgleich erfolgen mußte. Diesen bringen

IV. Die vier kanonischen Fugen,

sofern wir der Neuordnung, die der zweite Teil des Werkes durch Graeser erfahren hat, folgen. Wenn es auch wohl keinem Zweifel unterliegt, daß, nachdem einmal der „Kunst der Fuge" der Star gestochen worden ist, wir also in ein sehendes Auge blicken, noch allerlei Vorschläge auftauchen werden, die Stücke anders zu ordnen, so kann ich, vorläufig einmal, die Graefersche Anordnung nicht anders als trefflich und im Dienste eines Gesamtaufbaues stehend, finden. Diese Fragen können uns hier aber überhaupt nicht beschäftigen, und auch die vier kanonischen Fugen Nr. 12 bis 15 dürfen uns nicht lange aufhalten. Man tritt hier insofern in das Reich der reinsten Kontrapunktik, als nunmehr nichts als strengste Arbeit waltet, der Tonsetzer sich an jeden Ton, den er schreibt, halten

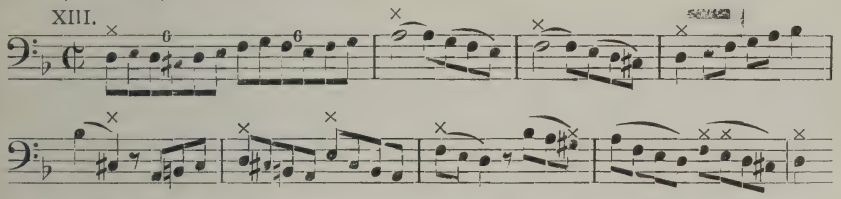
muß, die ganze, so unendlich reiche Welt der Zwischensätze nicht mehr vorhanden ist. Von so besonderem Zuschnitt diese ganzen, lediglich zweistimmigen Stücke auch sind, es tritt uns kein Bach entgegen, den wir der seelischen Beschaffenheit nach nicht schon aus früheren Werken, vor allem in dmoll stehenden, kennten. Sowohl Kanon 12 wie 13 erinnern an die dmoll-Fuge im zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers", man höre nur das Thema des ersten:

XII.



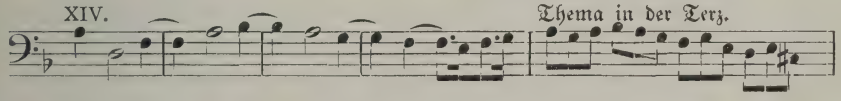
Das wichtigste ist bei diesem als solchen einfachen, in der leichtesten Form der Oktave stehenden Kanon, die grundsätzliche Triolenverwendung, d. h. das ganze ist ein Tripelthema, und wenn nun Bach in dem Kanon 13 die Triole im ersten Takt förmlich hervorschleudert, dann aber stoppt und ein geradezu gemächliches, aber ganz herrlich geformtes Variationsthema bildet, nämlich:

XIII.



so ist es durchaus psychologisch gedacht, so man annimmt, daß dieser lediglich fakultativen Verwendung der Triole eine grundsätzliche vorangegangen sein dürfte. Dieser in der Duodezime angelegte Kanon ist überhaupt ein wahres Prachtstück sich in sich selbst erfüllender Kontrapunktik, jede Note wie gestochen. In dem folgenden Stück Nr. 14 synkopiert Bach das Hauptthema, im Kontrapunkt schießt er aber mit Triolen los:

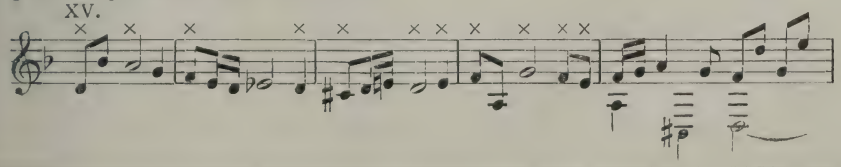
XIV.



im Verlauf treten aber auch Sechzehntel auf, und weiterhin wird der Chromatik ein Raum angewiesen. Wie anders wirkt sie aber wie in den eigentlich seelischen Fugen!

Eine kanonische Fuge besonderer Art ist die vierte, zunächst technisch. Das stark variierte Thema wird in der Umkehrung, ferner aber in der Vergrößerung beantwortet, nämlich:

XV.



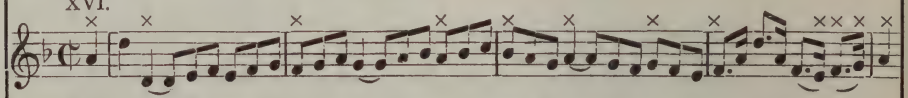
Künſte, die in ein beſonderes Gemach der Tonkunſt gehören und ſich eigentlich nur ſolche Muſiker geſtatten können, die im Seeliſchen ihren vollen Mann ſtellen und gerade deshalb gelegentlich einmal das Bedürfnis fühlen mögen, in reinſtem muſikaliſchen Denken ſich zu ergehen. Das bockige, ſcharfkantige Thema iſt übrigens ein echteſter Bach, ſo, wie er ſich oft im Leben zeigen mochte. Nichts von ſeinem unbiegſamen Willen iſt verloren-gegangen, wenn nicht die Welt, die Kunſt wird bezwungen.

Dieſe vier wie auch die beiden folgenden Stücke werden von Taſteninſtrumenten (Klavier, Orgel) geſpielt, der Hörer findet ſich alſo auch klanglich in einer anderen Welt.

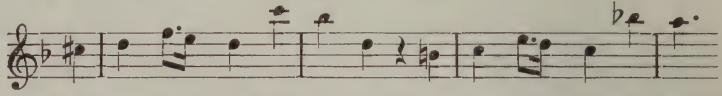
V. Drei Spiegelfugen.

Es ſind dies drei Fugen, von denen jede zweimal geſpielt wird, das zweite Mal aber in der vollſtändigen Umkehrung, ein Kunſtſtück, das für ganze Sätze lediglich bei den Niederländern Verwendung gefunden hat, während es für einzelne Stimmen ein ziemlich allgemeines kontrapunktiſches Mittel iſt, mit dem Bach in dieſem Werke immer wieder arbeitete; das Thema in der Umkehrung iſt ja ebenfalls Spiegelung. Die erſten zwei Fugen rollen in Triolen daher:

XVI.



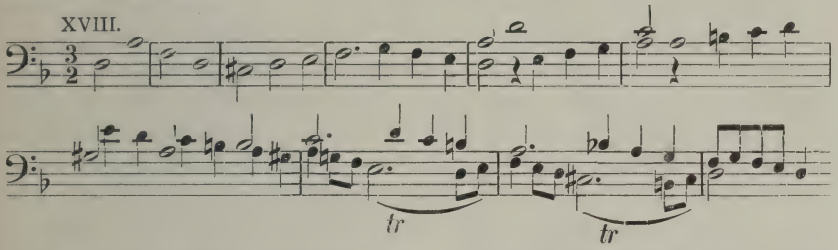
auch der punktierte Rhythmus findet ſeine Anwendung, dann hören wir ſogar ſtolze Marſchmelodien:



Es ſteckt überhaupt ein Glanz, ein Stolz und überlegenes Kraftgefühl in dieſen mit der ſchwierigſten Kunſt nur ſo ſpielenden Fugen, als hätte Bach ſelbſt ſeine vollſte Freude daran. Und tatſächlich, er nimmt die gleiche dreiſtimmige Fuge nochmals vor und bearbeitet ſie vierſtimmig für zwei Klaviere, nämlich die Fuge Nr. 17, das einzige Stück des ganzen Werkes, das für beſtimmte Inſtrumente geſetzt iſt. Man könnte meinen, es hätte Bach ſelbſt nicht mehr an ſeinem Schreibtiſch gehalten, und er wolle auch mit den Ohren hören, was er geſchaffen.

Bereits wieder ins Großartige geht die dritte, vierſtimmige Spiegelfuge, Nr. 18, die in majeſtätiſchem $\frac{3}{2}$-Takt dahinſchreitet und eigentlich ebenfalls in keiner anderen Fuge ein Gegenſtück hat. Trotz ihrer nicht ſehr großen Ausdehnung von nicht 60 Takten — die Spiegelfugen ſind ja eben doppelt zu verſtehen — wirkt ſie ſchon beim erſten Vortrag rieſengroß, die Tonſchritte ſind faſt überall diatoniſch, es herrſcht eine Würde einfachſter Art, die ein Letztes nach dieſer Seite bedeutet. Zudem entſtrömt dieſer Fuge in gewiſſen Teilen eine Wärme bei ausgeprägter Klangſchönheit, wie ſie uns ſeit dem erſten Teil nicht mehr entgegentrat.

Man glaubt das nun schon hundertfach vernommene Thema als etwas Neues zu hören, wenn Bach anhebt, den Kontrapunkt aus dem Anschlußmotiv entwickelt, dann zu ganz neuen Weiterführungen mit majestätischen Baßtrillern gelangt:



Sozusagen für jeden anderen Fugenmeister wäre das Werk nach den ersten vier oder vielleicht nach den weiteren drei Fugen zu Ende gewesen. Daß Bach nun nach all dem Vorangegangenen nochmals ansetzt und zu etwas ausholt, was uns eigentlich erst Bach selbst hat vorstellen lassen, nämlich zur — unvollendeten —

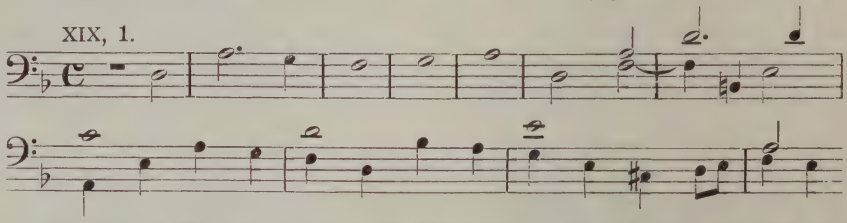
Quadrupelfuge Nr. 19,

das geht wirklich über alle Begriffe musikalischen Maßes. Und doch ist diese Fuge, hat man sich einmal in das ganze Werk seelisch eingelebt, vom Standpunkt Bachs im allgemeinen und dem des Werkes im besonderen wohl zu begreifen. Zusammenzufassen gab es nichts mehr, das hatte Bach immer wieder in einer einzigartigen Art und Weise besorgt. Hatte er nun das Bedürfnis, nochmals auszuholen, so konnte es sich nur um etwas in seiner Art Neues handeln. Eine ungeheure Höhe ist erklommen, durch Hölle und Himmel menschlichen Erlebens hat uns Bach geführt, er ist auch, vor allem in der vorletzten Fuge, zu einem Zustand „jenseits von Gut und Böse" gelangt, aber noch nicht dazu, vom Gewonnenen aus die Welt in epischer Ruhe und völlig eins mit dem Schöpfer der Dinge zu betrachten. Das Überweltliche in epischer Ausprägung ist es, was dieser riesigen Fuge, soweit sie vorliegt, ihren ganz besonderen Charakter gibt. Man verstand das ganze Werk nicht, als man annahm, diese unvollendete Fuge gehöre, weil das Hauptthema in dem Torso nicht enthalten sei, überhaupt nicht zum Werk. Nun, das sind vergangene Zeiten.

Diese Fuge macht denn auch einen ganz eigenartigen Eindruck. Es ist etwa so, wie wenn man in eine ungeheure Ebene, die aber doch ungemein belebt ist, von weiter Höhe blickte, dabei das Gefühl des Weiten und Nahen zugleich hat, von der Welt da unten nicht mehr unmittelbar berührt wird und doch mit ihr verbunden ist, das Ganze der Weisheit letzter Schluß. Alles Leiden reicht nicht mehr hierher, Chromatik und Synkopen, um musikalisch zu sprechen, haben ihren Stachel verloren, die irdische, unsere Welt, zieht ihre Bahnen, als handle es sich um den Lauf anderer Planeten, und doch, man kennt diese Welt, man weiß, was hinter all den

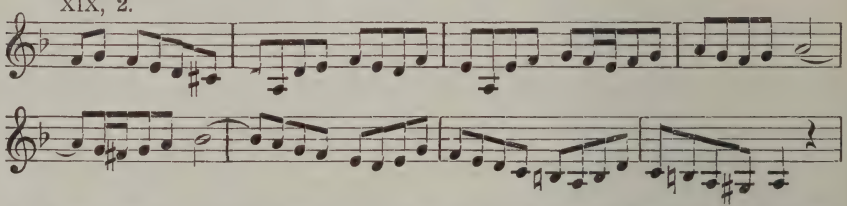
ruhig erscheinenden Linien verborgen liegt, man hat alles in nächster Nähe durchgekostet, es berührt aber nur noch so weit, als man es aus eigenster Erfahrung kennt. Der Mann, der dies schrieb, weiß alles, aber er braucht das Wissen gar nicht mehr, alles erfüllt sich in sich selbst. Und so ist in dieser Fuge mit ihren ungeheuren Dimensionen alles gelöst, die Stimmen schreiten nicht mehr, sondern gleiten, es gibt keine Ecken, keine Konzentrationen als solche mehr, die Welt hält sich durch göttliches Gleichgewicht, keine Energierhythmen dringen mehr zu uns, das liegt hinter uns, der Wille, die Energie des Willens, ist ja weit, weit davon entfernt, des Lebens letzte Weisheit zu sein. Und so genügt es denn auch beinahe, nur die Themen mit ihren Kontrapunkten anzugeben. In der ersten steigen die Stimmen nacheinander vom Baß aus in die Höhe, nichts mehr von irgendeiner Absicht also kündet sich an, das Naturgegebene waltet einzig:

XIX, 1.



Dieses Thema klingt zwar an das Grundthema an, ist aber dennoch ein neues. Eine Fuge von über 100 Takten ohne alle sichtbaren Künste hebt an, und bevor sie noch ganz abgeschlossen ist, beginnt sich aus ihrem Schoße das Thema der zweiten Fuge zu lösen. Welch lange, ebene Bahn, unendlich werdend in der Folge, schwebt es ab:

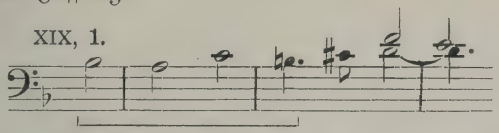
XIX, 2.



Das ist „Bewegungsmusik", die wirklich durch sich in Bewegung erhalten wird, und in einer Fuge von etwa 70 Takten — das erste Thema tritt etwa in der Mitte ein — erfahren wir dies. Die Achtelbewegung setzt nicht einen Augenblick aus, dieses ruhige Sicherfüllen rhythmischen Geschehens beruhigt in einer Art, die sich mit nichts vergleichen läßt. Und nun wirkt es in einem innerlichsten Sinn erschütternd, wenn der Pendelschlag dieses Weltrhythmus aussetzt und statt Achtelnoten schwere halbe Noten langsam zu uns dringen: das neue Thema der dritten Fuge, nichts anderes als Bach selbst in seinen Buchstaben B A C H. In das metaphysische Geschehen der bisherigen Fuge tritt nochmals der Mensch, man denkt an die furchtbare Fuge zurück, als Bach seine Seele zermarterte, aber bald merken wir, daß auch dies weit hinter uns liegt. Es kann

einem, und zwar gerade wegen des Stockens der früheren rhythmischen Bewegung, kalt den Rücken hinunterlaufen, wenn das BACH-Thema in der nunmehrigen Fassung:

XIX, 1.



erscheint. Aber nichts Peinigendes wird ihm entlockt, bald setzt wieder Bewegung ein, und ich sagte ja, daß der Stachel genommen sei. Aber daß hier plötzlich dieses Thema erscheint, hat tiefsten Sinn und entsprang allem anderen als dem Gedanken, sich selbst ein Denkmal zu setzen; im Gegenteil sogar. Dieses Thema, das wir zuerst in der furchtbarsten aller Fugen kennengelernt, symbolisiert den Menschen, der am Menschen leidet und ihn überwinden, förmlich ans Kreuz schlagen mußte, auf daß er von neuem werde. Und diesen Menschen haben wir hier in dieser Fuge, und über ihr starb Bach, die Fuge bricht ab, als sie sich eben anschickt, Tripelfuge zu werden und die drei Themen gerade zum erstenmal zu gleicher Zeit erklingen. Das Schicksal wollte nicht, daß wir die größte aller Fugen, wahrlich die Übermenschenfuge, vollständig besitzen sollen. Was gäbe man, wäre es anders! Aber wir haben in stummer Ehrfurcht uns damit abzufinden. Was hätte, von der Musik als solcher ganz abgesehen, der Schluß des Werkes in menschlicher Hinsicht erschließen können!

Aber wir haben einen Schluß, der für Bach wie gegeben ist, die Choralbearbeitung: Vor deinen Thron tret ich hiemit, ein Orgelstück, das der erblindete Meister einige Tage vor dem Tode seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktierte. Die erste Strophe heißt:

Vor deinen Thron tret ich hiemit,
O Gott und dich demütig bitt':
Wend dein genädig Angesicht
Von mir betrübten Sünder nicht.

Dieses wunderbare Choralvorspiel, das jede Choralzeile für sich durchnimmt und dann die Melodie als Cantus firmus bringt, weist in anderer Umgebung jenes gelöste und unbeschwerte Empfinden auf, das wir auch in der Fuge fanden, wenn auch in ganz anderem, großartigstem Maßstabe. Das Choralvorspiel, das zum Schluß auf der Orgel ganz schlicht erklingt, ersetzt die Größe aber durch seine Wärme, einen Strahl seligster Wärme. Als es Bach ausdachte, schwebte er in Gedanken bereits in anderen Höhen, und wir haben des Dankes voll zu sein, daß wir die Kunst der Fuge mit diesem „letzten Gedanken" abschließen können.

Der Meister hat gesprochen. Sein größtes instrumentales Werk ist an uns vorbeigezogen. Wenigstens ahnen dürften wir, daß es als menschliches Dokument gerade so einzig dasteht wie als künstlerisches.

Donnerstag, den 20. September 1928

vormittags 10½ Uhr

im Ballsaal des Roten Palais am Friedrichsplatz

Mitglieder-Versammlung

der Neuen Bachgesellschaft

Tagesordnung:

Bericht des Vorstandes

Rechnungslegung

Verschiedenes

Die Teilnehmer werden gebeten, sich in die am Eingang des Saales ausliegende Anwesenheitsliste einzutragen

Zutritt haben nur die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft
Ausweis: Mitgliedskarte (29. Vereinsjahr: 1. Juli 1928 bis 30. Juni 1929)

Hieran anschließend vormittags 11½ Uhr

Vortrag des Herrn Professor Dr. Max Schneider aus Breslau

„Heinrich Schütz und wir"

Für alle Bachfestteilnehmer. Ausweis: Bachfestkarte

Nachmittags 3 Uhr

Abfahrt des Autobus vom Ständeplatz

Ausflug nach Schloß Wilhelmstal

dem Rokokoschlößchen des Landgrafen Wilhelm VIII.

Schönheitsgalerie des Malers Wilhelm Tischbein

Nachmittagskaffee

Nachmittags 5½ Uhr Rückfahrt

Donnerstag, den 20. September 1928

abends 7½ Uhr

Heinrich Schütz-Abend

in der Martinskirche

Sämtliche Werke von Heinrich Schütz

1. Deutsches Magnificat für Doppelchor a cappella (Letztes Werk, 1671). Aus den Ausgewählten Gesängen des Thomanerchors.

Meine Seele erhebt den Herren; und mein Geist freuet sich Gottes meines Heilandes. / Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen; siehe, von nun an wird mich selig preisen alle Kindeskind, denn er hat große Ding an mir getan, der da mächtig ist und des Name heilig ist. / Er übet Gewalt mit seinem Arm, und zerstreuet die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn. Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl und erhöhet die Niedrigen. Die Hungrigen füllet er mit Gütern und lässet die Reichen leer, er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf; wie er red't hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen, ewiglich. / Ehre sei dem Vater und dem Sohn und auch dem heiligen Geist. Wie es war im Anfang jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen!

A-cappella-Chor und Lehrergesangverein (Konzertchor).

2. Zwei geistliche Gesänge aus den Symphoniae sacrae. Für Alt mit Instrumenten; bearbeitet von Karl Lütge.
Erstaufführung.

a) In te domine speravi (1647). Mit Violine, Fagott und Orgel.

In te domine speravi, non confundar in aeternum. In justitia tua libera me! Inclina aurem tuam accelera ut eruas me! In te domine.

Herr auf dich traue ich, laß mich nicht in Ewigkeit zuschanden werden. Errette mich durch deine Gerechtigkeit, neige dein Ohr zu mir, eile, mich zu erretten!

b) Meine Seele erhebet den Herrn (1629). Mit 2 Violinen im Wechsel mit 2 Flöten, 2 Trompeten, 2 Posaunen und Orgel.

Meine Seele erhebt den Herren; und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes.

Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen; siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskind.

Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten.

Er übet Gewalt mit seinem Arm, er zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.

Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl und erhöhet die Elenden.

Die Hungrigen füllet er mit Gütern und läßt die Reichen leer.

Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf; wie er gered't hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen, ewiglich.

3. Musikalische Exequien auf Heinrich Posthumus von Reuß. Für Solostimmen, Doppelchor und Orgel; bearbeitet und für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Schumann.

Erstaufführung.

I. Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa.

Solostimmen: Nacket bin ich vom Mutterleibe kommen. Nacket werde ich wieder dahinfahren, der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Name des Herrn sei gelobet.

Chor: Herr Gott Vater im Himmel erbarme dich über uns.

Solostimmen: Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn. Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt.

Chor: Jesu Christe, Gottes Sohn, erbarme dich über uns.

Solostimmen: Leben wir, so leben wir dem Herren, sterben wir, so sterben wir dem Herren, darum wir leben oder sterben, so sind wir des Herren.

Chor: Herr Gott heiliger Geist, erbarme dich über uns.

Solostimmen: Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingebornen Sohn gab, auf daß alle, die an ihn gläuben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.

Chor: Er sprach zu seinem lieben Sohn: die Zeit ist hie zu erbarmen, fahr hin meines Herzens werte Kron, und sei das Heil der Armen, und hilf ihn aus der Sünden Not, erwürg für sie den bittern Tod und laß sie mit dir leben.

Solostimmen: Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Gottes, machet uns rein von allen Sünden.

Choral: Durch ihn ist uns vergeben / die Sünd, geschenkt das Leben, / im Himmel sollen wir haben, / o Gott, wie große Gaben.

Solostimmen: Unser Wandel ist im Himmel, von dannen wir auch warten des Heilandes, Jesu Christi, des Herren, welcher unsern nichtigen Leib verklären wird, daß er ähnlich werde seinem verklärten Leibe.

Choral: Es ist allhier ein Jammertal, / Angst, Not und Trübsal überall, / des Bleibens ist ein kleine Zeit, / voller Mühseligkeit / und wer's bedenkt ist immer im Streit.

Solostimmen: Wenn eure Sünd gleich blutrot wäre, soll sie doch schneeweiß werden, wenn sie gleich ist wie rosinfarb, soll sie doch wie Wolle werden.

Choral: Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl / dient wider allen Unfall, / der heilge Geist im Glauben / lehrt uns darauf vertrauen.

Solostimmen: Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer und schleuß die Tür nach dir zu, verbirge dich einen kleinen Augenblick, bis der Zorn vorübergehe. Der gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an, für den Unverständigen werden sie angesehen, als stürben sie, und ihr Abschied wird für eine Pein gerechnet und ihr Hinfahren für Verderben, aber sie sind in Frieden.
Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nicht nach Himmel und Erden, wenn mir gleich Leib und Seele verschmacht, so bist du, Gott, allezeit meines Herzens Trost und mein Teil.

Choral: Es ist das Heil und selig Licht für die Heiden, zu erleuchten, die dich kennen nicht und zu weiden, er ist seines Volkes Israel der Preis, Ehr, Freud und Wonne.

Solostimmen: Unser Leben währet siebenzig Jahr, und wenns hoch kömmt, so sinds achtzig Jahr, und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Müh und Arbeit gewesen.

Choral: Ach wie elend ist unser Zeit / allhier auf dieser Erden, / gar bald der Mensch darnieder leit, / wir müssen alle sterben, / allhier in diesem Jammertal / ist Müh und Arbeit überall, / auch wenn dirs wohlgelinget.

Solostimmen: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, und er wird mich hernach aus der Erde auferwecken, und werde darnach mit dieser Haut umgeben werden, und werde in meinem Fleisch Gott sehen.

Choral: Weil du vom Tod erstanden bist, / werd ich im Grab nicht bleiben, / mein höchster Trost dein Auffahrt ist, / Tod's furcht kannst du vertreiben, / denn wo du bist, da komm ich hin, / daß ich stets bei dir leb und bin, / drum fahr ich hin mit Freuden.

Solostimmen: Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.

Choral: Er sprach zu mir: halt dich an mich / es soll dir itzt gelingen, / ich geb mich selber ganz für dich, / da will ich für dich ringen, / den Tod verschlingt das Leben mein, / mein Unschuld trägt die Sünden dein, / da bist du selig worden.

II. Motette für Doppelchor: „Herr, wenn ich nur dich habe."

Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erden. Wenn mir gleich Leib und Seele verschmacht, so bist du doch, Gott, allezeit meines Herzens Trost und mein Teil.

III. Canticum B. Simeonis: „Herr, nun lässest du deinen Diener."

Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren, wie du gesagt hast. Denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitet hast für allen Völkern, ein Licht zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volks Israel.

Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, und ihre Werke folgen ihnen nach. Sie sind in der Hand des Herren und keine Qual rühret sie.

Solostimmen: Ria Ginster, Cläre von Conta, Paula Lindberg, Anton Maria Topitz, Friedrich Schröder, Rud. Bockelmann, Professor Dr. Wolfgang Rosenthal.

Fernstimmen: Ria Ginster, Cläre von Conta, Rud. Bockelmann.

A-cappella-Chor.

4. Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi, nach dem Evangelisten St. Matthäus. Für Solostimmen und Chor a cappella.

Nach der Einrichtung von Arnold Mendelssohn.

Nr. 1. Introitus (Chor).

Das Leiden unsers Herren Jesu Christi, wie es beschreibet der heilige Evangeliste Matthäus.

Nr. 2. Rezitativ und Chor.

Und es begab sich, da Jesus alle diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:

Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuzigt werde.

Da versammelten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk in den Palast des Hohenpriesters, (der da hieß Kaiphas), und hielten Rat, wie sie Jesum mit Listen griffen und töteten. Sie sprachen aber: (Chor) Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk.

Nr. 3. Rezitativ und Chor.

Da nun Jesus war zu Bethanien im Hause Simonis, des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, das hatte ein Glas mit köstlichem Wasser, und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß.

Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen: (Chor) Wozu dienet dieser Unrat?

Dieses Wasser hätte mocht teuer verkauft und den Armen gegeben werden.

Da das Jesus merkete, sprach er zu ihnen: Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir getan.

Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich aber habet ihr nicht allezeit.

Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, daß man mich begraben wird.

Wahrlich, ich sage euch, wo dies Evangelium gepredigt wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.

Nr. 4. Rezitativ.

Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas Ischariot, zu den Hohenpriestern und sprach:

Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten.

Und sie boten ihm dreißig Silberlinge, und von dem an suchte er Gelegenheit, daß er ihn verriete.

Nr. 5. Rezitativ und Chor.

Aber am ersten Tage der süßen Brot' traten die Jünger zu Jesu und sprachen zu ihm: (Chor) Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?

Er sprach: Gehet hin in die Stadt zu einem, und sprechet zu ihm: Der Meister läßt dir sagen: meine Zeit ist hier, ich will bei dir die Ostern halten mit meinen Jüngern.

Und die Jünger taten wie ihnen Jesus befohlen hatte und bereiteten das Osterlamm.

Nr. 6. Rezitativ und Chor.

Und am Abend setzte er sich zu Tische mit den Zwölfen; und da sie aßen, sprach er: Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten.

Und sie wurden sehr betrübt und huben an ein jeglicher unter ihnen und sagten zu ihm: (Chor) Herr, bin ich's?

Er antwortete und sprach: Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verraten.

Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet, doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird. Es wäre ihm besser, daß derselbige Mensch noch nie geboren wäre.

Da antwortet Judas, der ihn verriet, und sprach: Bin ich's, Rabbi? Er sprach zu ihm: Du sagest es.

Nr. 7. Rezitativ.

Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach's und gab es seinen Jüngern und sprach: Nehmet, esset, das ist mein Leib.

Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus, das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.

Ich sage euch, ich werde von nun an von dem Gewächse des Weinstocks nicht mehr trinken bis an den Tag, da ich's neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.

Nr. 8. Rezitativ.

Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg.

Da sprach Jesus zu ihnen: In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir; denn es stehet geschrieben: Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen.

Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläam.

Petrus antwortet und sprach zu ihm: Wenn sich auch alle an dir ärgerten, so will ich mich doch nimmermehr ärgern.

Jesus sprach zu ihm: Wahrlich, ich sage dir, in dieser Nacht, ehe der Hahn krähet, wirst du mich dreimal verleugnen.

Petrus sprach zu ihm: Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen. Desgleichen sagten auch alle Jünger.

Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern: Setzet euch hier, bis daß ich dorthin gehe und bete.

Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi, und fing an zu trauern und zu zagen.

Da sprach Jesus zu ihnen: Meine Seele ist betrübet bis an den Tod. Bleibet hier, und wachet mit mir.

Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesichte und betet und sprach: Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir. Doch nicht wie ich will, sondern wie du willst.

Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend, und sprach zu Petro: Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?

Wachet und betet, daß ihr nicht in Anfechtung fallet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.

Zum andern Mal ging er aber hin, betet und sprach: Mein Vater, ist es nicht möglich, daß dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille.

Und er kam und fand sie abermal schlafend, und ihre Augen waren voll Schlafes.

Und er ließ sie und ging abermal hin und betet zum drittenmal und redet dieselbigen Wort'.

Da kam er zu seinen Jüngern, und sprach zu ihnen: Ach, wollet ihr nun schlafen und ruhen? Siehe, die Stunde ist hier, daß des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird.

Stehet auf, laßt uns gehen, siehe, er ist da, der mich verrät.

Nr. 9. Rezitativ.

Und da er noch redete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen einer, und mit ihm eine große Schar mit Schwertern und mit Stangen von den Hohenpriestern und Ältesten des Volks.

Und der Verräter hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet.

Und alsbald trat er zu Jesu und sprach: Gegrüßet seist du, Rabbi! Und küssete ihn.

Jesus aber sprach zu ihm: Mein Freund, warum bist du kommen?

Da traten sie hinzu und legten die Hände an Jesum und griffen ihn.

Und siehe, einer von denen, die mit Jesu waren, reckte die Hand aus und zog sein Schwert aus und schlug des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm ein Ohr ab.

Da sprach Jesus zu ihm: Stecke dein Schwert an seinen Ort; denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkommen.

Oder meinest du, daß ich nicht könnte meinen Vater bitten, daß er mir zuschickete mehr denn zwölf Legionen Engel?

Wie würde aber die Schrift erfüllet? Es muß also gehen.

Zu der Stunde sprach Jesus zu der Schare: Ihr seid ausgegangen als zu einem Mörder, mit Schwertern und mit Stangen mich zu fahen; bin ich doch täglich gesessen bei euch und habe gelehret im Tempel, und ihr habt mich nicht gegriffen.

Aber das ist alles geschehen, daß erfüllet würden die Schriften der Propheten.

Da verließen ihn alle Jünger und flohen.

Nr. 10. Rezitativ und Duett.

Die aber Jesum gegriffen hatten, führeten ihn zu dem Hohenpriester Kaiphas, dahin die Schriftgelehrten sich versammelt hatten.

Petrum aber folgete ihm nach von ferne bis in den Palast des Hohenpriesters, und ging hinein und setzte sich bei die Knechte, auf daß er sähe, wo es hinaus wollte.

Die Hohenpriester aber und die Ältesten und der ganze Rat suchten falsches Zeugnis wider Jesum, auf daß sie ihn töteten und funden keines.

Und wiewohl viel falsche Zeugen hervortraten, funden sie doch keins.

Zuletzt traten herzu zween falsche Zeugen, welche sprachen: (Duett) Er hat gesaget: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen.

Nr. 11. Rezitativ und Chor.

Und der Hohepriester stund auf und sprach zu ihm: Anworteſt du nichts zu dem, was diese wider dich zeugen?

Jesus aber schwieg stille.

Und der Hohepriester antwortet und sprach zu ihm: Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du uns sagest ob du seist Christus, der Sohn Gottes.

Jesus sprach: Du sagest es. Doch ich sage euch: Von nun an wird es geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.

Da zerriß der Hohepriester seine Kleider und sprach: Er hat Gott gelästert, was dürfen wir weiter Zeugnis? Siehe! Jetzo habt ihr seine Gotteslästerung gehöret. Was dünket euch?

Sie antworteten und sprachen: (Chor) Er ist des Todes schuldig!

Nr. 12. Rezitativ und Chor.

Da speieten sie aus in sein Angesichte und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins Angesichte und sprachen: (Chor) Weissage uns, Christe, wer ist es, der dich schlug?

Nr. 13. Rezitativ und Chor.

Petrus aber saß draußen im Palast, und es trat zu ihm eine Magd und sprach: Und du warst auch mit dem Jesu aus Galiläa.

Er leugnete aber vor ihnen allen und sprach: Ich weiß nicht, was du sagest.

Als er aber zu der Tür hinausging, sahe ihn eine andere, die sprach zu denen, die da waren: Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.

Und er leugnete abermal und schwur dazu: Ich kenne des Menschen nicht.

Und über eine kleine Weile traten hinzu, die da standen und sprachen zu Petro: (Chor) Wahrlich, du bist auch einer von denen, denn deine Sprache verrät dich.

Da hub er an sich zu verfluchen und zu schwören: Ich kenne des Menschen nicht. Und alsbald krähet der Hahn.

Da gedachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen. Und ging hinaus und weinete bitterlich.

Nr. 14. Rezitativ und Chor.

Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester und die Ältesten des Volks einen Rat über Jesum, daß sie ihn töteten.

Und banden ihn und führeten ihn hin und überantworteten ihn dem Landpfleger Pontio Pilato.

Da das Judas sahe, der ihn verraten hatte, daß er verdammet war zum Tode, gereuet es ihn und brachte her wieder die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Ältesten und sprach: Ich habe übel getan, daß ich unschuldig Blut verraten habe.

Sie sprachen: (Chor) Was gehet es uns an? Da siehe du zu!

Nr. 15. Rezitativ und Chor.

Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin und erhing sich selbst.

Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge und sprachen: (Chor) Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.

Sie hielten aber einen Rat und kauften eines Töpfers Acker darum zum Begräbnis der Pilgrim.

Daher ist derselbige Acker genennet der Blutacker bis auf den heutigen Tag.

Da ist erfüllet, das gesaget ist durch den Propheten Jeremiam, der da spricht: Sie haben genommen dreißig Silberlinge, damit bezahlet ward der verkaufte, welchen sie kauften von den Kindern Israel, und haben sie gegeben um eines Töpfers Acker, als mir der Herr befohlen hat.

Nr. 16. Rezitativ und Chor.

Jesus aber stand vor dem Landpfleger, und der Landpfleger fragte ihn und sprach: Bist du der Juden König?

Jesus aber sprach zu ihm: Du sagest es.

Und da er verklaget ward von den Hohenpriestern und Ältesten, antwortet er nichts.

Da sprach Pilatus zu ihm: Hörest du nicht, wie hart sie dich verklagen?

Und er antwortete ihm nicht auf ein Wort, also, daß sich auch der Landpfleger sehr verwunderte.

Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit, dem Volk einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten.

Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vor andern, der hieß Barrabas.

Und da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen: welchen wollet ihr, daß ich euch losgebe, Barrabam oder Jesum, von dem gesaget wird, er sei Christus?

Denn er wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten.

Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickte sein Weib zu ihm und ließ ihm sagen: Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten! Ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen.

Aber die Hohenpriester und Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabas bitten sollten und Jesum umbrächten.

Da antwortet nun der Landpfleger und sprach zu ihnen: Welchen wollet ihr unter diesen zweien, daß ich euch soll losgeben?

Sie sprachen: (Chor) Barrabam!

Nr. 17. Rezitativ und Chor.

Pilatus sprach zu ihnen: Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesaget wird, er sei Christus?

Sie sprachen alle: (Chor) Laß ihn kreuzigen!

Nr. 18. Rezitativ und Chor.

Der Landpfleger sagte: Was hat er denn Übles getan?

Sie schrien aber noch mehr und sprachen: (Chor) Laß ihn kreuzigen!

Nr. 19. Rezitativ und Chor.

Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete, sondern daß ein viel Getümmel ward, nahm er Wasser und wusch die Hände vor dem Volk und sprach: Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten; sehet ihr zu!

Da antwortete das ganze Volk und sprach: (Chor) Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!

Da gab er ihnen Barrabam los, aber Jesum ließ er geißeln und überantwortet ihn, daß er gekreuzigt würde.

Nr. 20. Rezitativ und Chor.

Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich in das Richthaus und versammelten über ihn die ganze Schar und zogen ihn aus und legten ihn einen Purpurmantel an und flochten eine Dornenkrone und setzten sie auf sein Haupt und ein Rohr in seine rechte Hand, und beugten die Knie vor ihm und sprachen: (Chor) Gegrüßet seist du, der Juden König!

Und speieten ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.

Nr. 21. Rezitativ und Chor.

Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus und legten ihm seine Kleider wieder an und führeten ihn hin, daß er gekreuziget würde.

Und indem sie hinausgingen, fanden sie einen Menschen von Kyrene mit Namen Simon, den zwangen sie, daß er ihm sein Kreuze trug.

Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha (das ist verdeutschet: Schädelstätte), gaben sie ihm Essig zu trinken mit Galle vermischt.

Und da er es schmeckete, wollte er es nicht trinken.

Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teileten sie seine Kleider und warfen das Los darum. Auf daß erfüllet würde, das gesaget ist durch den Propheten: Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und über mein Gewand haben sie das Los geworfen.

Und sie saßen allda und hüteten sein.

Und oben zu seinen Häupten hefteten sie die Ursach seines Todes beschrieben, nämlich: Dies ist Jesus, der Juden König.

Und es wurden zween Mörder mit ihm gekreuziget, einer zur Rechten und einer zur Linken.

Die aber vorüber gingen lästerten ihn, und schüttelten ihre Köpfe und sprachen: (Chor) Der du den Tempel Gottes zerbrichst und baust ihn in dreien Tagen: hilf dir selber, bist du Gottes Sohn, so steig' herab vom Kreuz!

Nr. 22. Rezitativ und Chor.

Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein samt den Schriftgelehrten und Ältesten und sprachen: (Chor) Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen. Ist er der König Israels, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben.

Er hat Gott vertrauet, der erlöse ihn nun, lüstets ihn. Denn er hat gesaget: Ich bin Gottes Sohn.

Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget waren.

Nr. 23. Rezitativ und Chor.

Und von der sechsten Stunde ward eine Finsternis über das ganze Land bis zu der neunten Stunde.

Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach: Eli, Eli, Eli, Lama asabthani? Das ist: Mein Gott! Warum hast du mich verlassen?

Etliche aber, die da standen, da sie das höreten sprachen sie: (Chor) Der rufet den Elias!

Nr. 24. Rezitativ und Chor.

Und bald lief einer unter ihnen und nahm einen Schwamm und füllet ihn mit Essig und stecket ihn auf ein Rohr und tränket ihn.

Die andern aber sprachen: (Chor) Halt, laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe!

Aber Jesus schrie abermal laut, und verschied.

Nr. 25. Rezitativ und Chor.

Und siehe da! Der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus.

Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber taten sich auf und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schliefen, und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung und kamen in die heilige Stadt und erschienen vielen.

Aber der Hauptmann und die bei ihm waren und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschahe, erschraken sie sehr und sprachen: (Chor) Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

Nr. 26. Rezitativ.

Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da Jesu waren nachgefolget aus Galiläa und hatten ihm gedienet, unter welchen war: Maria Magdalena und Maria, die Mutter Jacobi und Joses und die Mutter der Kinder Zebedäi.

Und am Abend kam ein reicher Mann von Arimathia, der hieß Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war, der ging zu Pilato und bat ihn um den Leib Jesu.

Da befahl Pilatus, man sollt ihm ihn geben.

Und Joseph nahm den Leib, und wickelt ihn in ein rein Leinwand und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte lassen in einen Fels hauen, und wälzet einen großen Stein vor die Tür des Grabes und ging davon.

Es waren aber allda Maria Magdalena und die andere Maria, die setzten sich gegen das Grab.

Nr. 27. Rezitativ und Chor.

Und des anderen Tages, der da folgete nach dem Rüsttage kamen die Hohenpriester und Pharisäer sämtlich zu Pilato und sprachen: (Chor) Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach, da er noch lebete: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen.

Darum befiehle, daß man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf daß nicht seine Jünger kommen und stehlen ihn und sagen zu dem Volke: Er ist auferstanden von den Toten und werde der letzte Betrug ärger, denn der erste.

Pilatus sprach zu ihnen: Da habet ihr die Hüter, gehet hin und verwahret es wie ihr wisset.

Sie gingen hin und verwahreten das Grab mit Hütern und versiegelten den Stein.

Nr. 28. Beschluß.

Ehre sei dir Christe, der du littest Not,
An dem Stamm des Kreuzes für uns den bittern Tod,
Und herrschest mit dem Vater dort in Ewigkeit:
Hilf uns armen Sündern zu der Seligkeit!
Kyrie eleison, Christe eleison!

Evangelist: Anton Maria Topitz, Christus: Rudolf Bockelmann, Judas: Prof. Dr. Wolfgang Rosenthal, Petrus: Conrad Damm, Pilatus: Friedrich Schröder, Kaiphas: Eduard Walter, Falsche Zeugen: Fritz Elbrecht, Ferdinand Franz, I. Magd: Agnes Springer, II. Magd: Elisab. Jaudy-Neumann, Pilatus Weib: Paula Lindberg.

Lehrergesangverein (Konzertchor)

Leitung: Dr. Robert Laugs

Sopran:	Ria Ginster
	Cläre von Conta
	Agnes Springer
Alt:	Paula Lindberg
	Elisabeth Jaudy-Neumann
Tenor:	Anton Maria Topitz
	Conrad Damm
Bariton:	Rudolf Bockelmann
	Fritz Elbrecht
	Friedrich Schröder
Baß:	Prof. Dr. Wolfgang Rosenthal
	Eduard Walter
Orgel:	Heinrich Möller
Harmonium:	Gustav Clauß
Violine:	Konzertmeister Leon Rüdelsheim
	„ R. Hoppen
Flöte:	Kammermusiker R. Wille
	„ Richard Witzel
Trompete:	„ L. Werle
	„ L. Schüning
Posaune:	„ G. Matzmohr
	„ Richard Zocher

Harmonium von Carl Scheel-Kassel

Nach Schluß des Schütz-Abends

im Theatersaal der Stadthalle

Empfang der Neuen Bachgesellschaft

durch die Stadt Kassel

Straßenbahnwagen stehen am Martinsplatz bereit

Freitag, den 21. September 1928

vormittags 11½ Uhr

Kammermusik

im Staatlichen Theater

Werke von Johann Sebastian Bach

1. **Das musikalische Opfer.** In der Einrichtung von Joseph Reyses.

Ricercare a 3

Canon perpetuus super thema regium

Canones diversi super thema regium

a) Canon a 2
b) Canon a due violini unisono
c) Canon a 2 per moto contrarium
d) Canon a 2 per augmentationem contrario motu
e) Canon a 2 per tonos

Fuga canonica in Epidiapente

Ricercare a 6

Canon a 2 (Spiegelkanon)

Canon a 4

Trio

Largo — Allegro — Andante — Allegro

Canon perpetuo

---

2. **Solokantate** (Nr. 54) „Widerstehe doch der Sünde". Für eine Altstimme.

Arie:

Widerstehe doch der Sünde,
Sonst ergreifet dich ihr Gift.
Laß dich nicht den Satan blenden;
Denn die Gottes Ehre schänden,
Trifft ein Fluch, der tödlich ist.

Rezitativ.

Die Art verruchter Sünden / ist zwar von außen wunderschön, / allein man muß / hernach mit Kummer und Verdruß / viel Ungemach emp=

finden. / Von außen ist sie Gold, doch will man weiter geh'n, / so zeigt sich nur ein leerer Schatten / und übertünchtes Grab. / Sie ist den Sodomsäpfeln gleich, und die sich mit derselben gatten, / gelangen nicht in Gottes Reich. / Sie ist als wie ein scharfes Schwert, / das uns durch Leib und Seele fährt.

Arie.

Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,
Denn dieser hat sie aufgebracht;
Doch wenn man ihren schnöden Banden
Mit rechter Andacht widerstanden,
Hat sie sich gleich davongemacht.

3. Partita Nr. 4 in dmoll. Für Violine allein.

Allemande — Corrente — Sarabande — Gigue — Ciaconna

4. Sechstes Brandenburgisches Konzert in Bdur.

Für 2 Bratschen, 2 Violen da gamba, Violoncell, Kontrabaß u. Cembalo.

Allegro ma non troppo — Adagio ma non tanto — Allegro.

Leitung: Dr. Robert Laugs

Alt: Paula Lindberg

Violine: Professor Carl Flesch Cembalo: Li Stadelmann

1. Gambe: Dr. Willi Schmid, 2. Gambe: Heinrich Kruse

Bratsche: Kammermusiker Wilhelm Gählert, Karl Zur Linde

Violoncell: Kammermusiker Willy Kühling; Kontrabaß: Kammermusiker Hermann Schulze

Kammerorchester der Staatlichen Kapelle:

1. Violine: Konzertmeister Rüdelsheim, Hoppen; Kammermusiker Lange-Frohberg, Kruse, Rüdiger-Starkloff, Sach

2. Violine: Kammermusiker Abhau, Weiffenbach, Haefner, Süßmann

Bratsche: Kammermusiker Gählert, Karl Zur Linde, Keller

Violoncell: Kammermusiker Kühling, Berckmann

Kontrabaß: Kammermusiker Schulze; Flöte: Kammermusiker Müller, Wille; Fagott: Kammermusiker Friedrich Zur Linde.

Cembalo von Karl Maendler-Schramm-München.

Nachmittags 3½ Uhr

Abfahrt des Autobus vom Friedrichsplatz

Ausflug nach Wilhelmshöhe

Wasserkünste — Kaffee im Schloßhotel

Nachmittags 6 Uhr Rückfahrt

Freitag, den 21. September 1928

abends 7½ Uhr

Kantaten-Abend

im großen Festsaal der Stadthalle

Werke von Johann Sebastian Bach

1. Kantate (Nr. 39) „Brich dem Hungrigen dein Brot".

Für den 1. Sonntag nach Trinitatis. Für Sopran, Alt, Baß, Chor und Orchester.

Erster Teil

Chor.

„Brich dem Hungrigen dein Brot, und die, so im Elend sind, führe ins Haus. So du einen nacket siehest, so kleide ihn, und entzeuch dich nicht von deinem Fleisch."

„Alsdann wird dein Licht hervorbrechen wie die Morgenröte, und deine Besserung wird schnell wachsen. Und deine Gerechtigkeit wird vor dir hergehen, und die Herrlichkeit des Herrn wird dich zu sich nehmen."

(Jes. 58, 7 u. 8.)

Rezitativ.

Der reiche Gott wirft seinen Überfluß / auf uns, die wir ohn' ihn auch nicht den Odem haben. / Sein ist es, was wir sind; er gibt uns den Genuß, doch nicht, daß uns allein / nur seine Schätze laben. / Sie sind der Probestein, / wodurch er macht bekannt, / daß er der Armut auch die Notdurft ausgespendet, / als er mit milder Hand, / was jener nötig ist, uns wirklich zugewendet. / Wir sollen ihm für sein gelehntes Gut / die Zinsen nicht in seine Scheuren bringen; / Barmherzigkeit, die auf dem Nächsten ruht, / kann mehr als alle Gab' ihn an das Herze dringen.

Arie.

Seinem Schöpfer noch auf Erden
Nur im Schatten ähnlich werden,
Ist im Vorgschmack selig sein.
Sein Erbarmen nachzuahmen,
Streuet hier des Segens Samen,
Den wir dorten bringen ein.

Zweiter Teil

Arioso.

„Wohlzutun und mitzuteilen vergesset nicht; denn solche Opfer gefallen Gott wohl." (Hebr. 13, 16.)

Arie.

Höchster, was ich habe,
Ist nur deine Gabe!
Wenn vor deinem Angesicht
Ich schon mit dem Meinen
Dankbar wollt' erscheinen,
Willst du doch kein Opfer nicht.

Rezitativ.

Wie soll ich dir, o Herr, denn sattsamlich vergelten, / was du an Leib und Seel mir hast zu gut getan? / ja, was ich noch empfang', und solches gar nicht selten, / weil ich mich jeder Stund noch deiner rühmen kann? / Ich hab' nichts als den Geist, dir eigen zu ergeben, / dem Nächsten die Begierd', daß ich ihm dienstbar werd', / der Armut, was du mir gegönnt in diesem Leben, / und, wenn es dir gefällt, den schwachen Leib der Erd'. / Ich bringe, was ich kann, / Herr! laß es dir behagen, / daß ich, was du versprichst, auch einst davon mög' tragen.

Choral.

Selig sind, die aus Erbarmen
Sich annehmen fremder Not,
Sind mitleidig mit den Armen,
Bitten treulich für sie Gott.
Die behilflich sind mit Rat,
Auch, wo möglich, mit der Tat,
Werden wieder Hilf' empfangen
Und Barmherzigkeit erlangen.

2. Kantate (Nr. 1) „Wie schön leuchtet der Morgenstern".

Für Mariä Verkündigung. Für Sopran, Tenor, Baß, Chor und Orchester.

Chor.

Wie schön leuchtet der Morgenstern
Voll Gnad' und Wahrheit von dem Herrn,
Die süße Wurzel Jesse!
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
Mein König und mein Bräutigam,
Hast mir mein Herz besessen,
Lieblich,
Freundlich,
Schön und herrlich, groß und ehrlich, reich von Gaben,
Hoch und sehr prächtig erhaben.

Rezitativ.

Du wahrer Gottes und Marien Sohn, / du König derer Auserwählten, wie süß ist uns dies Lebenswort, / nach dem die ersten Väter schon / so Jahr' als Tage zählten, / daß Gabriel mit Freuden dort / in Bethlehem verheißen! / O Süßigkeit, o Himmelsbrot, / das weder Grab, Gefahr, noch Tod aus unsern Herzen reißen.

Arie.

Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen,
Die nach euch verlangende gläubige Brust!
Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe
Der brünstigsten Liebe
Und schmecken auf Erden die himmlische Lust.

Rezitativ.

Ein ird'scher Glanz, ein leiblich Licht / rührt meine Seele nicht; / ein Freudenschein ist mir von Gott entstanden, denn ein vollkommnes Gut, / des Heilands Leib und Blut, / ist zur Erquickung da. / So muß uns ja / der überreiche Segen, / der uns von Ewigkeit bestimmt / und unser Glaube zu sich nimmt, / zum Dank und Preis bewegen.

Arie.

Unser Mund und Ton der Saiten
Sollen dir
Für und für
Dank und Opfer zubereiten.
Herz und Sinnen sind erhoben,
Lebenslang
Mit Gesang,
Großer König, dich zu loben.

Choral.

Wie bin ich doch so herzlich froh,
Daß mein Schatz ist das A und O,
Der Anfang und das Ende;
Er wird mich doch zu seinem Preis
Aufnehmen in das Paradeis,
Des klopf ich in die Hände.
Amen!
Komm du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange,
Deiner wart ich mit Verlangen.

(Nach Phil. Nicolais Lied gleichen Anfangs.)

3. Kantate (Nr. 105) „Herr, gehe nicht ins Gericht".

Für den 9. Sonntag nach Trinitatis. Für Sopran, Baß, Chor und Orchester.

Chor.

„Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht! Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht." (Psalm 143, 2.)

Rezitativ.

Mein Gott, verwirf mich nicht, / indem ich mich in Demut vor dir beuge, von deinem Angesicht. / Ich weiß, wie groß dein Zorn und mein Verbrechen ist, / daß du zugleich ein schneller Zeuge / und ein gerechter Richter bist. Ich lege dir ein frei Bekenntnis dar / und stürze mich nicht in Gefahr, die Fehler meiner Seelen / zu leugnen, zu verhehlen!

Arie.

Wie zittern und wanken
Der Sünder Gedanken,
Indem sie sich untereinander verklagen
Und wiederum sich zu entschuldigen wagen.
So wird ein geängstigt Gewissen
Durch eigne Folter zerrissen.

Rezitativ.

Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß, der alle Schuld ersetzet, / so wird die Handschrift ausgetan, / wenn Jesus sie mit Blute netzet. / Er heftet sie ans Kreuze selber an, / er wird von deinen Gütern, Leib und Leben, wenn deine Sterbestunde schlägt, / dem Vater selbst die Rechnung übergeben. / So mag man deinen Leib, den man zum Grabe trägt, / mit Sand und Staub beschütten, / dein Heiland öffnet dir die ew'gen Hütten.

Arie.

Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen,
So gilt der Mammon nichts bei mir.
Ich finde kein Vergnügen hier
Bei dieser eitlen Welt und ird'schen Sachen.

Choral.

Nun, ich weiß, du wirst mir stillen
Mein Gewissen, das mich plagt,
Es wird deine Treu' erfüllen,
Was du selber hast gesagt:
Daß auf dieser weiten Erden
Keiner soll verloren werden,
Sondern ewig leben soll,
Wenn er nur ist glaubensvoll. (Joh. Rist.)

4. Kantate (Nr. 31) „Der Himmel lacht! die Erde jubilieret".

Chor.

Der Himmel lacht! die Erde jubilieret
Und was sie trägt in ihrem Schoß;
Der Schöpfer lebt! der Höchste triumphieret
Und ist von Todesbanden los.
Der sich das Grab zur Ruh erlesen,
Der Heiligste kann nicht verwesen.

Rezitativ.

Erwünschter Tag / sei, Seele, wieder froh! / Das A und O, / der Erst' und auch der Letzte, / den unsre schwere Schuld in Todeskerker setzte, / ist nun gerissen aus der Not! / Der Herr war tot, / und sieh! er lebet wieder; lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder. / Der Herr hat in der Hand des Todes und der Höllen Schlüssel! / Der sein Gewand / blutrot bespritzt in seinem bittern Leiden, / will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.

Arie.

Fürst des Lebens, starker Streiter,
Hochgelobter Gottessohn!
Hebet dich des Kreuzes Leiter
Auf den höchsten Ehrenthron?
Wird, was dich zuvor gebunden,
Nun dein Schmuck und Edelstein?
Müssen deine Purpurwunden
Deiner Klarheit Strahlen sein?

Rezitativ.

So stehe denn, du gottergeb'ne Seele, mit Christo geistlich auf. / Tritt an den neuen Lebenslauf, / Auf! von des Todes Werken. / Laß, daß dein Heiland in der Welt, an deinen Werken merken! / Der Weinstock, der jetzt blüht, / trägt keine toten Reben! / Der Lebensbaum läßt seine Zweige leben! / Ein Christe flieht / ganz eilend von dem Grabe! / Er läßt den Stein, / er läßt das Tuch der Sünden / dahinten / und will mit Christo lebend sein.

Arie.

Adam muß in uns verwesen,
Soll der neue Mensch genesen,
Der nach Gott geschaffen ist.
Du mußt geistlich auferstehen
Und aus Sündengräbern gehen,
Wenn du Christi Gliedmaß bist.

Rezitativ.

Weil denn das Haupt sein Glied / natürlich nach sich zieht, / so kann mich nichts von Jesu scheiden. / Muß ich mit Christo leiden, / so werd ich auch, nach dieser Zeit, / mit Christo wieder auferstehen / zur Ehr' und Herrlichkeit / und Gott in meinem Fleische sehen.

Arie.

Letzte Stunde, brich herein,
Mir die Augen zuzudrücken!
Laß mich Jesu Freudenschein
Und sein helles Licht erblicken,
Laß mich Engeln ähnlich sein.

Choral.

So fahr ich hin zu Jesu Christ,
Mein' Arm' tu ich ausstrecken;
So schlaf ich ein und ruhe fein,
Kein Mensch kann mich aufwecken;
Denn Jesus Christus, Gottes Sohn,
Der wird die Himmelstür auftun,
Mich führ'n zum ew'gen Leben. (Sam. Franck.)

Leitung: Dr. Robert Laugs

Sopran:	Ria Ginster
Alt:	Professor Maria Philippi
Tenor:	Louis van Tulder
Baß:	Rudolf Bockelmann
Violine:	Konzertmeister Leon Rüdelsheim
	" R. Hoppen
Violoncell:	Kammermusiker H. Berckmann
Flöte:	" G. Müller
	R. Wille
Oboe:	" W. Sturm
Oboe da caccia:	" A. Kleint
	" R. Ibener
Horn:	" H. Brachold
Trompete:	" L. Werle
Cembalo:	Günther Ramin
	Richard Laugs
Orgel:	Heinrich Möller

Lehrergesangverein (Konzertchor)

Cembalo: F. C. Neupert-Bamberg
Konzertflügel von Karl Scheel-Kassel

Sonnabend, den 22. September 1928

vormittags 11½ Uhr

Orgel-, Orchester- u. Chorkonzert

im Großen Festsaale der Stadthalle

1. **Passacaglia in cmoll** für Orgel.

2. **Solokantate (Nr. 210)** „O holder Tag, erwünschte Zeit".
Für eine Sopranstimme.

Rezitativ.

O holder Tag, erwünschte Zeit,
Willkommen liebe Gäste!
Verbannet Schmerz und Traurigkeit
Und jauchzet laut zum frohen Feste,
Es gilt an diesem Hochzeitstage
Sich zu befrein von Sorg' und Plage.
Drum jagt die Grillen fort.
Die bange Seele wird erhellet
In Freude, die Gott wohlgefället.

Arie.

Spielet ihr beseelten Lieder,
Durch der Töne süße Macht
Senkt das Herz in Träume nieder,
Tönet hell und singt und lacht.
Ihr der Liebe zarte Brüder.
Singt Flöten und Geigen,
Spielt Tänze und fröhliche Reigen.

Rezitativ.

Doch haltet ein, ihr muntern Saiten,
Musik soll nicht dies Paar zu eitler Lust verleiten.
Sie lockt die schweifenden Gedanken
Durch ihre süße Schmeicheleien
Weg von des Ernstes heil'gen Schranken,
Und wendet sie zu Tändeleien.

Das Herz, das sich ergibt
Für den zu leben, den es liebt
Und alle Pein zu leiden,
Die Lieb um Liebe mag bereiten,
Erhebet jetzt sich auf zu Gott,
Der es erlöset einst aus aller Erdennot.

Arie.

Ruhet hie matte Töne,
Stille, die ich jetzt ersehne,
Sei dem Herzen Harmonie.
Ob zur Freude, ob zum Leid
Dieser Tag gedeihen mag,
Liebe Seele, sei bereit,
Danke Gott für Glück und Plag.

Rezitativ.

Derweil dies Paar auf zarte Melodeien
Des Herzens lauscht, auf himmlische Schalmeien,
Laßt uns bedenken, was wir nun
Den neu verbundnen Seelen
Vom künft'gen Glück erzählen.
Ein jeder seines Herzens Wünsche zeige
Darum Musik, noch eine kleine Weile schweige.

Arie.

Schweigt ihr Flöten, schweigt ihr Töne,
Holder Muse zarte Söhne
Eilt in euer luft'ges Reich.
Wenn wir rufen kommet gleich.

Rezitativ.

Daß nichts den Glanz des Glückes trübe,
Dem Bündnis ewig treuer Liebe,
Daß bis an euer Lebensend'
Kein Unheil eure Herzen brennt,
So singt in dieses Spruchs Verein,
Wohlan, Musik, stimm mit uns ein!

Arie.

Seid beglückt treue Herzen!
Das strahlende Licht nie weiche, nie ende,
Erlösche euch nicht,
Die zärtlichste Liebe auf immer euch entzückt.

Neue Textbearbeitung von H. Schlichter.
(Nachdruck nicht gestattet.)

3. Konzert in dmoll für 3 Klaviere und Streichorchester.

Allegro — Alla Siciliana — Allegro

4. Kantate (Nr. 206) Auf Frühlings Wiederkehr. „Schleicht, spielende Wellen." Für Sopran, Baß, Chor und Orchester. Mit verändertem Text und in der Einrichtung von Woldemar Voigt.

Chor. Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde!
Nein, rauschet geschwinde,
Daß Ufer und Klippe zum öftern erklingt.
O Freude, o Wonne! der Frühling kehrt wieder,
Die Knospen, sie schwellen, froh tönen die Lieder,
Es reißen die Fesseln
Vor Leben und Sonne; der Winter entfloh.

Rezitativ.

O herrliche Verwandelung! der Fluß, der lange Zeit in Eises Fesseln lag und dann nach rauhen Stürmen sich durch die wilden Schollen mühsam drängte, eilt fröhlich rauschend nun vorüber, in seiner klaren Flut der Sonne Bild uns spiegelnd.

Des Westwinds starke Macht verwehte schnell des Schnees Last, die jünst der strenge Winter noch auf unsrer Wälder Rücken türmte.

Wer aber wirkte diese Wunder? Der Lenz, der Menschenkinder Lust, der liebste Gast der Erde, auf den in Winters trüben Tagen so jung als alt in süßer Hoffnung schaut, bringt dieses Werk zustande. Drum sing' ich fröhlich zu des Frühlings Preis:

Arie.

Floh der Nebel vor der Sonnen,
Sei es auch im Herzen Licht!
Mit dem Eise sei zerronnen,
Mit dem Frost sei ganz vergangen,
Alles Sorgen, alles Bangen,
Traurig Herz und Angesicht.

Rezitativ.

Und schaut! wie schön prangt überall die Erde in Feierkleid und Blumenpracht! Vom blauen Himmel strahlt die Sonne, ach, lang entbehrt! Wir sehen heut das goldne Himmelslicht in reinem Glanze glühen, das Lebenskraft und frohe Lebenslust der Welt und uns gespendet! Und jubelnd klingt von weit und breit umher aus Luft und Wald und Feld der kleinen Sänger frohes Lied.

Arie.

Hört doch! der Vöglein sanfter Chor
Schwingt jubelnd sich zum Herrn empor!
Sie legen ihre kleinen Seelen
In ihres Liedes Melodie,
Wenn sie des Höchsten Lob erzählen:
Drum singt und jubelt auch wie sie.

Chor. Des ewigen Vaters nie endende Güte,
Sie schenket den Frühling uns immer aufs neu.
So lang' unsre Augen beseligt noch schauen
Die frühlingsbeglückten, neu grünenden Auen,
Erhebe und rühme stets unser Gemüte,
O Herr, deine Treu!

---

5. **Präludium und Fuge in Ddur** für Orgel.

6. **Konzert in Cdur** für 3 Klaviere und Streichorchester.
Allegro — Adagio — Allegro

7. **Kantate (Nr. 50) „Nun ist das Heil und die Kraft". Für Chor und Orchester.**

„Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unsers Gottes seines Christus worden, weil der verworfen ist, der sie verklagete Tag und Nacht vor Gott." (Offenb. Johannis 12, 10.)

Leitung: Dr. Robert Laugs

Sopran:	Lotte Leonard
Baß:	Professor Dr. Wolfgang Rosenthal
Violine:	Konzertmeister Leon Rüdelsheim
Flöte:	Kammermusiker G. Müller
	„ R. Wille
Oboe d'amore:	„ A. Kleint
	„ R. Ibener
Trompete:	„ L. Werle
Klavier:	Ludwig Kaiser
	Richard Laugs
	Professor Dr. Georg Schumann
Orgel:	Günther Ramin
Cembalo:	Li Stadelmann
	Richard Laugs

Lehrergesangverein (Konzertchor); Staatliche Kapelle

Drei Konzertflügel von Grotrian-Steinweg;
aus der Niederlage von W. Beckmann-Kassel, Friedrichsplatz 12
Flügel von Carl Scheel-Kassel
Cembalo von Karl Maendler-Schramm

Sonnabend, den 22. September 1928

nachmittags 3½ Uhr in der Landesbibliothek

Besichtigung der Musikhandschriften

unter Führung von Landesbibliotheksrat Dr. Gustav Struck

Originalhandschriften von Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen

Sonnabend, den 22. September 1928

abends 7½ Uhr

im Großen Festsaal der Stadthalle

Johann Sebastian Bach

Die Hohe Messe in hmoll

Für Soli, Chor und Orchester

Kyrie

Kyrie eleison, Christe eleison.

Kyrie

Herr erbarme dich unser, Christus erbarme dich unser.

Gloria

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis, laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter gloriam tuam, domine Deus, Rex coelestis, pater omnipotens, Domine fili unigenite, Jesu Christe, domine Deus, agnus Dei, filius patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, suscipe deprecationem nostram, qui sedes ad dexteram patris. Quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe, cum sancto spiritu in gloria Dei patris, amen.

Gloria

Ehre Gott in der Höhe, und auf Erden Friede den Menschen, welche guten Willens sind; wir loben dich, wir preisen dich, wir beten dich an, wir verherrlichen dich. Dank sei dir ob deiner großen Herrlichkeit, Herr, unser Gott, himmlischer König, allmächtiger Vater, Herr, eingeborner Sohn, Jesus Christus, Herr unser Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters, der du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erbarme dich unser, nimm an unser Fleh'n, der du sitzest zur Rechten des Vaters. Denn du allein bist heilig, du allein der Herr, du allein der Höchste, Jesus Christus, mit dem Heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

Credo

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Credo in unum dominum, Jesum Christum, filium Dei unigenitum, et ex patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem patri, per quem omnia facta sunt, qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris, et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.

Credo in spiritum sanctum, dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas.

Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma, in remissionem peccatorum, et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi, amen.

Credo

Ich glaube an einen Gott, allmächtiger Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde, alles Sichtbaren und Unsichtbaren.

Ich glaube an einen Herrn, Jesum Christum, Gottes eingebornen Sohn, vom Vater stammend vor allen Zeiten, Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gotte, gezeugt, nicht erschaffen, gleichen Wesens mit dem Vater, durch den alles erschaffen worden ist, der wegen uns Menschen und zu unserem Heil herniederstieg vom Himmel, empfangen vom Heiligen Geiste, geboren von der Jungfrau Maria, und Mensch geworden. Der gekreuzigt wurde für uns unter Pontius Pilatus, litt und begraben ward. Und wieder auferstand am dritten Tage, wie geschrieben stand. Aufgefahren ist in den Himmel, sitzet zur Rechten des Vaters, und wieder kommen wird in Herrlichkeit zu richten die Lebendigen und die Toten, dessen Reich ohne Ende sein wird.

Ich glaube an den Heiligen Geist, der Herr ist und Leben gibt, der vom Vater und dem Sohne gekommen, der mit dem Vater und dem Sohne angebetet und verherrlicht wird, der geredet hat durch die Propheten.

Ich glaube an eine heilige katholische und apostolische Kirche. Ich bekenne eine Taufe zur Vergebung der Sünden, und erwarte die Auferstehung der Toten und ein ewiges Leben. Amen.

Sanctus

Sanctus dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua, osanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini, osanna in excelsis.

Sanktus

Heilig ist der Herr! Gott Sabaoth. Himmel und Erde sind deines Ruhmes voll. Hosianna in der Höhe.

Gelobt sei der da kommt im Namen des Herrn, Hosianna in der Höhe.

Agnus Dei	Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, dona nobis pacem.	Lamm Gottes, das du löseſt die Sünden der Welt, erbarme dich unſer, gib uns Frieden.

Leitung: Dr. Robert Laugs

Sopran:	Lotte Leonard	
Alt:	Profeſſor Maria Philippi	
Tenor:	Louis van Tulder	
Baß:	Profeſſor Dr. Wolfgang Roſenthal	
Orgel:	Heinrich Möller	
Am Flügel:	Ludwig Kaiſer	
Violine:	Konzertmeiſter Leon Rüdelsheim	
Flöte:	Kammermuſiker G. Müller	
	„	R. Wille
Oboe:	„	W. Sturm
Oboe d'amore:	„	A. Kleint
	„	R. Ibener
Fagott:	„	Fr. zur Linde
Horn:	„	H. Brachold
Trompete:	L. Werle	
	O. Böhme	
	L. Schüning	

Lehrergeſangverein (Konzertchor)
Die Staatliche Kapelle
Flügel von Carl Scheel-Kaſſel

Sonntag, den 23. September 1928

nachmittags 2 Uhr

im Blauen Saal der Stadthalle

Gemeinſames Mittagsmahl

Sonntag, den 23. September 1928

vormittags 9 Uhr

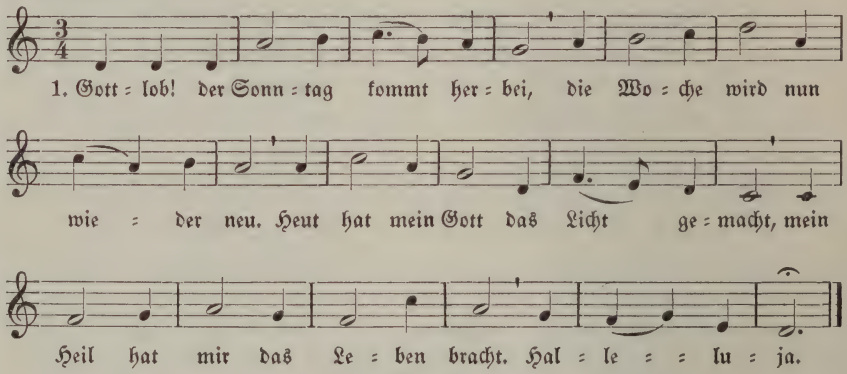
Fest-Gottesdienst

in der Martinskirche

Ordnung des Gottesdienstes

1. Orgelvorspiel: J. S. Bach: Dorische Tokkata

2. Gemeinde:



2. Das ist der Tag, da Jesus Christ
Vom Tod für mich erstanden ist
Und schenkt mir die Gerechtigkeit,
Trost, Leben, Heil und Seligkeit.
Halleluja.

3. Das ist der rechte Sonnentag,
Da man sich nicht g'nug freuen mag,
Da wir mit Gott versöhnet sind,
Daß nun ein Christ heißt Gottes Kind.
Halleluja.

4. Mein Gott, laß mir dein Lebenswort,
Für mich zur Himmels-Ehrenpfort;
Laß mich hier leben heiliglich
Und dir lobsingen ewiglich.
Halleluja.

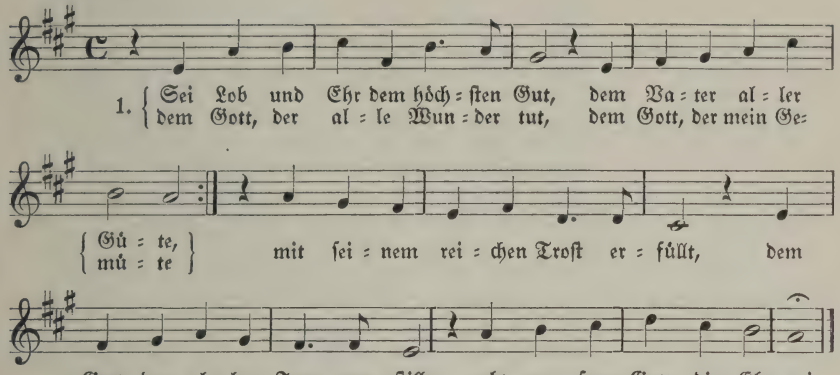
Joh. Olearius 1611—1684
Melodie: Nik. Hermann,
Wittenberg 1560

3. Liturg: Eingangsworte und Bittruf

4. Chor: Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison (aus J. S. Bachs F dur-Messe)

5. Liturg: Aufforderung zum Lobe Gottes „Ehre sei Gott in der Höhe . . ., ein Wohlgefallen!" Amen

6. Gemeinde:

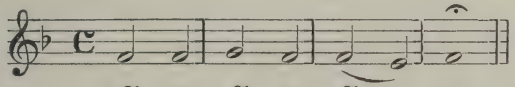


2. Ich rief zum Herrn in meiner Not:
Ach Gott, vernimm mein Schreien!
Da half mein Helfer mir vom Tod
Und ließ mir Trost gedeihen.
Drum dank, ach Gott, drum dank ich Dir;
Ach danket, danket Gott mit mir.
Gebt unserm Gott die Ehre!

Joh. Jak. Schütz 1640—1690
Melodie: P. Sohr 1668

7. Liturg: Gebet

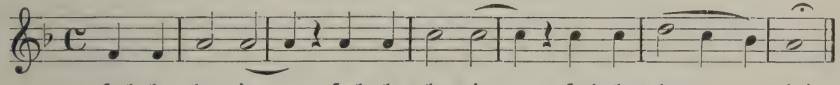
8. Gemeinde:



(Die Gemeinde erhebt sich)

9. Liturg: Sonntags-Evangelium (Luk. 7, 11—17) 2. Tim. 1, 10. Halleluja

10. Gemeinde:



(Die Gemeinde läßt sich nieder)

11. Kantate auf den 16. Sonntag nach Trin. (Nr. 161) von J. S. Bach

Arie (Alt) mit dem Choral „Herzlich tut mich verlangen":

Komm, du süße Todesstunde,
Da mein Geist
Honig speist
Aus des Löwen Munde!
Mache meinen Abschied süße;
Säume nicht,
Letztes Licht,
Daß ich meinen Heiland küsse.

Rezitativ (Tenor): Welt, Deine Lust ist Last,
Dein Zucker ist mir als ein Gift verhaßt,
Dein Freudenlicht ist mein Komete,
Und wo man Deine Rosen bricht,
Sind Dornen ohne Zahl
Zu meiner Seelen Qual.
Der blasse Tod ist meine Morgenröte;
Mit solcher geht mir auf die Sonne
Der Herrlichkeit und Himmelswonne.
Drum seufz ich recht von Herzensgrunde
Nur nach der letzten Todesstunde.
Ich habe Lust, bei Christo bald zu weiden,
Ich habe Lust, von dieser Welt zu scheiden.

Arie (Tenor): Mein Verlangen
Ist, den Heiland zu umfangen
Und bei Christo bald zu sein.
Ob ich, sterblich' Asch und Erde,
Durch den Tod zermalmet werde,
Wird der Seele reiner Schein
Dennoch gleich den Engeln prangen.

12. Predigt (Hebr. 2, 15) (Gemeinde erhebt sich zum Text)

13. Kantate 2. Teil

Rezitativ (Alt): Der Schluß ist schon gemacht,
Welt, gute Nacht!
Und kann ich nur den Trost erwerben,
In Jesu Armen bald zu sterben:
Er ist mein sanfter Schlaf.
Das kühle Grab wird mich mit Rosen decken,
Bis Jesus mich wird auferwecken,
Bis er sein Schaf führt auf die süße Himmelsweide,
Daß mich der Tod von ihm nicht scheide.
So brich herein, du froher Todestag;
So schlage doch, du letzter Stundenschlag!

Chor: Wenn es meines Gottes Wille,
Wünsch ich, daß des Leibes Last
Heute noch die Erde fülle,
Und der Geist, des Leibes Gast,
Mit Unsterblichkeit sich kleide
In der süßen Himmelsfreude.
Jesu, komm und nimm mich fort!
Dieses sei mein letztes Wort. Sal. Franck.

Choral: Der Leib zwar in der Erden
Zu Erde wird verzehrt,
Doch auferweckt soll werden,
Durch Christum schön verklärt,
Wird leuchten als die Sonne
Und leben ohne Not
In Himmels Freud und Wonne.
Was schadt mir dann der Tod!

14. Liturg: Aufruf zur Danksagung

15. Chor: Chor aus der Kantate Nr. 28 von J. S. Bach (in der Einrichtung von Arnold Mendelssohn):

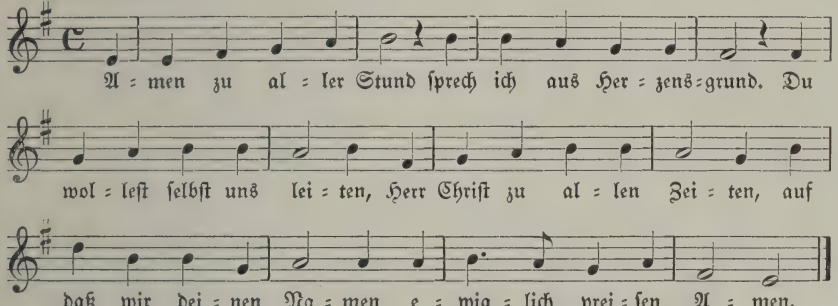
Nun lob, mein Seel, den Herren,
Was in mir ist, den Namen sein!
Sein Wohltat tut er mehren,
Vergiß es nicht o Herze mein.
Hat dir dein Sünd vergeben
Und heilt dein Schwachheit groß,
Errett dein armes Leben,
Nimmt dich in seinen Schoß,
Mit reichem Trost beschüttet,
Verjüngt dem Adler gleich.
Der Kön'g schafft Recht, behütet,
Die leid'n in seinem Reich.

Joh. Gramann 1487—1541
Melodie: Augsburg 1540

(Die Gemeinde erhebt sich)

16. Liturg: Schlußgebet

17. Gemeinde:



Niederdeutsch Lübeck um 1600; hochdeutsch Wittenberg und Nürnberg 1607. — Melodie: Nürnberg 1754

18. Liturg: Vater unser ...

19. Gemeinde: Denn Dein ist das Reich ...

20. Liturg: Segen

21. Gemeinde: Amen, Amen, Amen

22. Orgelnachspiel: J. S. Bach: Dorische Fuge

(Die Gemeinde verbleibe bis zum Schluß der Orgelmusik auf den Plätzen)

Prediger:	Geheimrat D. Smend
Liturg:	Kreispfarrer Lic. Bachmann
Musikalische Leitung:	Musikdirektor Karl Hallwachs
Sänger:	Paula Lindberg
	Louis van Tulder
Organist:	Günther Ramin
Cembalo:	Li Stadelmann
Chor:	Oratorienverein, Kirchenchor der Martinskirche, Lutherischer Kirchenchor
Orchester:	Staatliche Kapelle

Sonntag, den 23. September 1928

abends 7 1/2 Uhr

im Großen Festsaal der Stadthalle

Johann Sebastian Bach

Die Kunst der Fuge

In Neuordnung und Instrumentation von Wolfgang Gräser

Erster Teil:

Contrapunctus I für Solostreicher und Orgel
Contrapunctus II für Solostreicher und Orgel
Contrapunctus III für Solostreicher und Orgel
Contrapunctus IV für Solostreicher und Orgel

Contrapunctus V für Streicher und Orgel
Contrapunctus VI a 4, in stile francese, für Streicher und Orgel
Contrapunctus VII a 4 per Augmentationem et Diminutionem für Streicher und Orgel

---

Contrapunctus VIII a 3, für Streichorchester, Trompeten, Posaunen und Orgel
Contrapunctus IX a 4 alla Duodecima, für Oboen, Oboi da caccia und Fagotte
Contrapunctus X a 4 alla Decima, für Streicher, Flöten, Oboen und Fagotte
Contrapunctus XI a 4, für Streichorchester, Flöten, Oboi da caccia, Fagotte, Trompeten, Posaunen und Orgel

Zweiter Teil:

Contrapunctus XII Canon alla Ottava, für Cembalo
Contrapunctus XIII Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta, für Cembalo
Contrapunctus XIV Canon alla Decima, Contrapunto alla Terza, für Orgel
Contrapunctus XV Canon per Augmentationem in Contrario motu, für Orgel

---

Contrapunctus XVI a 3, für Flöte, Oboi da caccia und Fagott
a) rectus, b) inversus
Contrapunctus XVII für zwei Cembali
a) rectus, b) inversus
Contrapunctus XVIII für Streichorchester und Orgel
a) rectus, b) inversus

Contrapunctus XIX Fuga a 4 soggetti, für Streichorchester, Holzbläser, Trompeten, Posaunen und Orgel

---

Orgelchoral:
„Vor deinen Thron tret ich hiermit"

*

Leitung: Dr. Robert Laugs

Das Münchener Violen-Quartett

Diskantviole da Gamba:	Professor Valentin Härtl
Altviole da Gamba:	Joachim Ernst
Tenorviole da Gamba:	Karl List
Baßviole da Gamba:	Dr. Willi Schmid
Orgel und Cembalo:	Günther Ramin
Cembalo:	Li Stadelmann

Die Staatliche Kapelle

Cembali von F. C. Neupert-Bamberg
und
Karl Maendler-Schramm-München

Die Neue Bachgesellschaft

Eingetragener Verein

Sitz Leipzig

wurde vor 29 Jahren gegründet, in dem Augenblick, als die (alte) Bachgesellschaft nach fünfzigjähriger Tätigkeit ihre große Aufgabe, die Herausgabe der kritischen Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs, vollendet hatte, und es nun galt diese Werke in die weiten Kreise des deutschen Volkes und den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern überhaupt einzuführen, nach Möglichkeit auch die für den Gottesdienst geschaffenen Werke diesem wieder nutzbar zu machen. Sie erstrebt dieses Ziel durch Veranstaltung wandernder Bachfeste, durch Veröffentlichung praktischer Ausgaben Bachscher Werke und solcher von bedeutenden Zeitgenossen oder Vorgängern und Nachfolgern seines Kunstschaffens, die sie an ihre Mitglieder unentgeltlich abgibt. Darüber hinaus hat sie sich die Erhaltung des Bachhauses in Eisenach, der Bachgruft in Leipzig, wie anderer Bachstätten zur Pflicht gemacht.

Die Zahl der Mitglieder nähert sich der 2000! Diejenigen, die willens sind, Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft zu werden, wollen die angefügte Anmeldekarte unterzeichnet an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36, einsenden, die auf Wunsch auch die Satzungen der Gesellschaft übermittelt, wie zu allen gewünschten Auskünften über sie bereit ist.

TRITT
DER NEUEN
BAHNGESELLSCHAFT
BEI UND WIRBT
FÜR SIE

Buch- und Kunstdruckerei
Breitkopf & Härtel
Leipzig

Neue Bachgesellschaft E. V. / Sitz Leipzig

Siebzehntes Deutsches Bachfest

Vom 8. bis 10. Juni 1929
in Leipzig

Bachfest-Buch

046
18

Inhaltsübersicht

Seite

Veranstaltungen 3
Ausstellungen, Turmmusik u. a. 4
Leitung und Mitwirkende 5
„Bach", Sonett von Hans Franck 7
Motette in der Thomaskirche 9
Kantaten-Abend in der Thomaskirche 11
Fest-Gottesdienst in der Thomaskirche 18
Orchester-Konzert im Gewandhaus 23
Orgel-Konzert in der Nikolaikirche 25
Erste Kammermusik im Gewandhaus 26
Mitglieder-Versammlung 27
Vortrag 27
Zweite Kammermusik im Gewandhaus 28
Passionsmusik nach dem Evangelisten St. Matthäus von Joh. Seb. Bach 31
Zu den Werken des 17. Deutschen Bachfestes von Dr. Alfred Heuß 49
a) Motette 49
b) Kantaten-Abend 52
c) Orchester-Konzert 56
d) Orgel-Konzert 59
e) Erste Kammermusik 60
f) Zweite Kammermusik 64
g) Die Matthäus-Passion 66
Zusammenstellung der aufgeführten Werke 68
Die Thomaskantoren, Einführung von Dr. Johannes Wolgast 70
Verzeichnis der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft 81

Die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft befindet sich: Leipzig C1, Nürnberger Straße 36, Stock I, Zimmer 7. Eine Liste der auswärtigen Bachfest-Teilnehmer liegt dort aus.

Neue Bachgesellschaft E.V. / Sitz Leipzig

Siebzehntes Deutsches Bachfest

Leipzig

Vom 8. bis 10. Juni 1929

4046.218
No. 17

Josiah H Benton, Jr and wife
April 15, 1946
GA

Veranstaltungen

Erster Tag. Sonnabend, den 8. Juni 1929

Mittags 12 Uhr: Altes Rathaus: Turmmusik

Nachm. 1½ Uhr: In der Thomaskirche: Motette
Den Mitgliedern der Neuen Bachgesellschaft und Inhabern von Bachfestkarten (Dauerkarten) sind Plätze auf den Emporen vorbehalten
Ausweis: Bachfestkarte

Nachm. 4 Uhr: In der Johanneskirche: Übergabe der Bachgruft
Teilnahme nach Maßgabe des vorhandenen Raumes

Abends 7 Uhr: In der Thomaskirche: Kantaten-Abend

Abends 9½ Uhr: Im Neuen Rathaus: Empfang der Mitglieder
der Neuen Bachgesellschaft durch die Stadt Leipzig
Ausweis: Besondere Einladungskarte

Zweiter Tag. Sonntag, den 9. Juni 1929

Vorm. 9½ Uhr: In der Thomaskirche: Festgottesdienst

Mittags 11½ Uhr: Im Gewandhaus: Orchester-Konzert

Nachm. 2½ Uhr: Im Ratskeller: Gemeinsames Mittagsmahl

Nachm. 5½ Uhr: In der Nikolaikirche: Orgel-Konzert

Abends 8 Uhr: Im Gewandhaus: Kammermusik

Dritter Tag. Montag, den 10. Juni 1929

Vorm. 9 Uhr: Im Landeskonservatorium: Mitgliederversammlung
(Ausweis: Mitgliedskarte). Anschließend

Vorm. 10 Uhr: Im Landeskonservatorium: Vortrag

Vorm. 11 Uhr: Im Gewandhaus: Kammermusik

Nachm. 4 Uhr: In der Thomaskirche: Matthäus-Passion
Erster Teil

Abends 8 Uhr: In der Thomaskirche: Matthäus-Passion
Zweiter Teil

Die vom Stadtgeschichtlichen Museum mit der Stadtbibliothek anläßlich des Siebzehnten Deutschen Bachfestes veranstaltete Ausstellung von Bildern, Handschriften usw.

„Die Thomaskantoren"

wird Sonnabend, den 8. Juni 1929, mittags 12 Uhr im Alten Rathaus, Markt 1, eröffnet. Die Ausstellung wird durch Turmmusik vom Pfeiferstuhl des Alten Rathauses aus eingeleitet mit

Johann Pezel (1639—1694), Sonatina

Zum Beschluß der Eröffnungsfeier erklingt

Gottfried Reiche (1667—1834), Sonatina (Quatricinia)

„Dem höchsten Gott zu Ehren und denen Musicis zu Nutzen und Vergnügen an das Licht gegeben".

Die Ausstellung ist geöffnet: Sonnabend von 12 bis nachmittags 2 Uhr, Sonntag von $^1/_2$10 bis nachmittags 1 Uhr, Montag von 9 bis nachmittags 3 Uhr.

Das Instrumentenmuseum des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig, das im neuen Grassi-Museum (Täubchenweg) für die Öffentlichkeit erst demnächst zugänglich sein wird, ist den Teilnehmern am Bachfest (Ausweis: Bachfest-Karte) zu folgenden Zeiten zum Besuch freigegeben: Sonnabend, den 8. Juni, nachmittags 5 Uhr, Montag, den 10. Juni, nachmittags $^1/_2$3 Uhr. Zu beiden Zeiten finden Führungen statt.

Bachfest-Teilnehmer, die am Dienstag nach dem Bachfest, 11. Juni, sich noch in Leipzig aufhalten, ist Gelegenheit gegeben, in der St. Georgskirche in Rötha bei Leipzig eine Silbermann-Orgel zu hören und zu besichtigen. Helmut Walcha wird sie in einer Orgelstunde nachmittags 3 Uhr vorführen. Das Programm umfaßt Präludium und Fuge gmoll, 3 Choralbearbeitungen aus dem dritten Teil der Klavierübung, Triosonate Esdur, Präludium und Fuge Esdur. Die Orgel wurde als Op. 13 von Gottfried Silbermann erbaut und von Johann Kuhnau abgenommen. Am 10. November 1721 fand die Einweihung statt. Das bis heute fast unveränderte Werk ist eins der schönsten des großen Meisters und hat auf zwei Klavieren und Pedal 23 klingende Stimmen.

Günstigste Abfahrzeit von Leipzig: Mittags 1 Uhr 30 ab Bayrischen Bahnhof; Rückfahrt in Rötha nachmittags 5 Uhr 13; Ankunft in Leipzig 5 Uhr 54.

Musikalische Leitung

D. Dr. Karl Straube, Kantor zu St. Thomae

Mitwirkende

Professor Adolf Busch-Basel	Violine
Frieda Dierolf-Frankfurt a. M.	Alt
Kammersänger Karl Erb-München	Tenor
Max Fest-Leipzig	An der Orgel
Kammervirtuos Oskar Fischer-Leipzig	Flöte
Professor Paul Grümmer-Köln	Viola da Gamba
Karl Hoyer, Organist an der Nikolaikirche-Leipzig	Orgel
Max Kloos-Hilversum	Baß
Lotte Leonard-Berlin	Sopran
Felix Löffel-Basel	Baß
Max Meili-München	Tenor
Konzertmeister Carl Münch-Leipzig	Violine
Konzertmeister Hans Münch-Holland-Leipzig	Violoncello
Anny Quistorp-Leipzig	Sopran
Günther Ramin, Organist an d. Thomaskirche-Leipzig	Orgel u. Cembalo
Konzertmeister Leo Schwarz-Leipzig	Violine
Rudolf Serkin-Basel	Klavier
Fritz Weitzmann	Am Flügel
Curt Wichmann-Halle	Baß
Professor Edgar Wollgandt-Leipzig	Violine

Chöre

Die Chorvereinigung des Gewandhauses / Der Thomanerchor
Knabenchor der Friedrich-List-Schule

Orchester

Das Städtische (Theater- und Gewandhaus-) Orchester

Solisten. Violine: Konzertmeister Carl Münch, Prof. Edgar Wollgandt. Violoncello: Konzertmeister Hans Münch-Holland. Flöten: Carl Bartuzat, Oskar Fischer, A. Hein, R. Werther, M. Ullrich. Oboen: A. Gleißberg, W. Heinze, R. Kempe, F. Rein, J. Wagner. Fagott: E. Schäfer, G. Weigelt. Trompeten: Franz Herbst, E. Meinhardt, Georg Naumann, Heinrich Teubig. Posaunen: Paul Heber, Karl Rauch, Franz Seyffarth, Willy Weiße.

Die beiden Cembali sind von der Hofpianofortefabrik J. C. Neupert-Bamberg erbaut; das eine stammt aus dem Besitz des Herrn Günther Ramin-Leipzig
Flügel von Julius Blüthner-Leipzig
Orgel der Thomaskirche von W. Sauer-Frankfurt a. O.
Orgel der Nikolaikirche von Ladegast-Sauer-Frankfurt a. O.

Bach

Die Orgel jauchzt! Gott ward als Mensch geboren!
Und: „Freude! — — Friede!“ fallen Engel ein.
Im Mondlicht quinkelieren die Schalmein
der Hirten: Jauchzet! Gott ist uns geboren!

Die Orgel schreit: Gott geht der Welt verloren!
Er stirbt am Kreuz! O Herzeleid! O Pein!
„O Haupt voll Blut und Wunden“ — helft schrein! helft schrein!!
„voll Schmerzen und —“ Gott ging der Welt verloren!

Die Orgel jubiliert: Gott ist erstanden!
Wo ist dein Sieg, wo ist dein Stachel, Tod!
Frohlocke, Volk, frohlocke! Gott ist erstanden! — —

Die Beter gingen heim, von Glaubensglut umloht.
Nun singt er sich — erwachend im Hienieden —
sein liebstes Lied: Gib dich zufrieden, Herz, zufrieden.

Aus „Siderische Sonette“ von Hans Franck,
Verlag H. Haessel, Leipzig

ERSTER TAG

Sonnabend, den 8. Juni 1929

mittags 1½ Uhr

Motette

in der Thomaskirche

1. Samuel Scheidt (1587—1654): Fantasie ex A. Für Orgel.

2. Sethus Calvisius (1556–1615; Thomaskantor von 1594 bis 1615): Psalm 150. Für 12 stimmigen Chor.

Lobet den Herren in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht, lobet ihn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit, lobet ihn mit Posaunen, mit Psaltern und Harfen, lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen, lobet ihn mit hellen, wohlklingenden Zimbeln.

Alles was Odem hat, lobe den Herrn!

3. Johann Hermann Schein (1586—1630; Thomaskantor 1616—1630): Die Seligpreisungen für Soli, fünfstimmigen Chor und Orgel (aus Opella nova, Ander Teil 1626).

Selig sind, die da geistlich arm sind, denn das Himmelreich ist ihr.
Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.
Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden das Erdreich besitzen.
Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit, denn sie sollen satt werden.
Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen.
Selig sind die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen.
Selig sind die Friedfertigen, denn sie werden Gottes Kinder heißen.
Selig sind, die um Gerechtigkeit willen verfolget werden, denn das Himmelreich ist ihr.
Selig seid ihr, wenn euch die Menschen um meinetwillen schmähen und verfolgen, und reden allerlei Übels wider euch, so sie daran lügen.
Seid fröhlich und getrost, es wird euch im Himmel wohl belohnet werden.

4. **Dietrich Buxtehude** (1637—1707): **Magnificat primi toni. Für Orgel.**

5. **Johann Schelle** (1648—1701; Thomaskantor von 1677 bis 1701): **Christus ist des Gesetzes Ende. Motette für 2 Chöre.**

Christus ist des Gesetzes Ende, wer an den gläubet, der ist gerecht.
Römer 10, 4.

6. **Johann Kuhnau** (1660—1722; Thomaskantor von 1701 bis 1722): **Tristis est anima mea. Motette für fünfstimmigen Chor.**

Tristis est anima mea	Traurig, betrübt bis zum Tode
Usque ad mortem.	Zagt meine Seele.
Sustinete hic et vigilate mecum	Bleibet hier und wachet mit mir.
Jam videbitis turbam	Bald schon erscheinen die Scharen
Quae circumdabit me,	Und legen Hand an mich.
Vos fugam capietis,	Die Flucht ergreift ihr alle
Et ego vadam immolari	Und ich muß sühnen eure Sünde
Pro vobis.	Am Kreuze.

7. **Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge in A dur. Für Orgel.**

8. **Johann Sebastian Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf." Motette (Nr. 2) für achtstimmigen Chor.**

I.

Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf, denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sich gebühret, sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen.

Der aber die Herzen forschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei, denn er vertritt die Heiligen nach dem es Gott gefället.

II. (Choral)

Du heilige Brunst, süßer Trost,	und stärk des Fleisches Blödigkeit,
Nun hilf uns fröhlich und getrost,	daß wir hier ritterlich ringen,
In deinem Dienst beständig bleiben,	durch Tod und Leben dringen.
Die Trübsal uns nicht abtreiben.	Halleluja, Halleluja.
O Herr, durch dein' Kraft uns bereit'	Martin Luther.

9. **Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge in h moll. Für Orgel.**

Chor: Der Thomanerchor

Orgel: Günther Ramin, Organist an der Thomaskirche

Sonnabend, den 8. Juni 1929

abends 7 Uhr

Kantaten-Abend

in der Thomaskirche

Johann Sebastian Bach

1. Kantate für den Pfingstsonntag (Nr. 172): „Erschallet, ihr Lieder".

Chor.

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!
O seligste Zeiten!
Gott will sich die Seelen zu Tempeln bereiten.

Rezitativ.

„Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen und Wohnung bei ihm machen."
Joh. 14, 23.

Arie.

Heiligste Dreieinigkeit,
Großer Gott der Ehren,
Komm doch, in der Gnadenzeit
Bei uns einzukehren,
Komm doch in die Herzenshütten,
Sind sie gleich gering und klein,
Komm und laß dich doch erbitten,
Komm und ziehe bei uns ein!

Arie.

O Seelenparadies,
Das Gottes Geist durchwehet,
Der bei der Schöpfung blies,
Der Geist, der nie vergehet!
Auf, auf, bereite dich!
Der Tröster nahet sich.

Arie (Duett).

(Seele:) Komm, laß mich nicht länger warten,
Komm, du sanfter Himmelswind,
Wehe durch den Herzensgarten!
(Heiliger Geist:) Ich erquicke dich, mein Kind.
(Seele:) Liebste Liebe, die so süße,
Aller Wollust Überfluß,
Ich vergeh, wenn ich dich misse.
(Heiliger Geist:) Nimm von mir den Gnadenkuß.
(Seele:) Sei im Glauben mir willkommen!
Höchste Liebe, komm herein!
Du hast mir das Herz genommen.
(Heiliger Geist:) Ich bin dein, und du bist mein!

Choral.

Von Gott kommt mir ein Freudenschein,
Wenn du mit deinen Äugelein
Mich freundlich tust anblicken.
O Herr Jesu, mein trautes Gut,
Dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut
Mich innerlich erquicken.
Nimm mich
Freundlich
In deine Arme, / daß ich warme / werd von Gnaden;
Auf dein Wort komm ich geladen. Philipp Nicolai.

2. Kantate für den 1. Sonntag nach Trinitatis (Nr. 20): „O Ewigkeit, du Donnerwort".

Erster Teil.

Chor.

O Ewigkeit, du Donnerwort,
O Schwert, das durch die Seele bohrt,
O Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende;
Mein ganz erschrock'nes Herz erbebt,
Daß mir die Zung am Gaumen klebt.

Rezitativ.

Kein Unglück ist in aller Welt zu finden, / das ewig dauernd sei: / es muß doch endlich mit der Zeit einmal verschwinden. / Ach! aber ach! die Pein der Ewigkeit hat nur kein Ziel; / sie treibet fort und fort ihr Marterspiel, ja wie selbst Jesus spricht, / aus ihr ist kein Erlösung nicht.

Arie.

Ewigkeit, du machst mir bange,
Ewig, ewig ist zu lange!
Ach, hier gilt fürwahr kein Scherz.
Flammen, die auf ewig brennen,
Ist kein Feuer gleich zu nennen;
Es erschrickt und bebt mein Herz,
Wenn ich diese Pein bedenke
Und den Sinn zur Hölle lenke.

Rezitativ.

Gesetzt, es daurte der Verdammten Qual / so viele Jahr, als an der Zahl auf Erden Gras, am Himmel Sterne wären; / gesetzt, es sei die Pein so weit hinausgestellt, / als Menschen in der Welt / von Anbeginn gewesen, so wäre doch zuletzt / derselben Ziel und Maß gesetzt: / sie müßte doch einmal aufhören. / Nun aber, wenn du die Gefahr, / Verdammter! tausend Millionen Jahr / mit allen Teufeln ausgestanden, / so ist doch nie der Schluß vorhanden; / die Zeit, so niemand zählen kann, / fängt jeden Augenblick zu deiner Seele ewgem Ungelück / sich stets von neuem an.

Arie.

Gott ist gerecht in seinen Werken:
Auf kurze Sünden dieser Welt
Hat er so lange Pein bestellt;
Ach wollte doch die Welt dies merken!
Kurz ist die Zeit, der Tod geschwind,
Bedenke dies, o Menschenkind.

Arie.

O Mensch, errette deine Seele,
Entfliehe Satans Sklaverei
Und mache dich von Sünden frei,
Damit in jener Schwefelhöhle
Der Tod, so die Verdammten plagt,
Nicht deine Seele ewig nagt.

Choral.

Solang ein Gott im Himmel lebt
Und über alle Wolken schwebt,
Wird solche Marter währen:
Es wird sie plagen Kält und Hitz,
Angst, Hunger, Schrecken, Feur und Blitz
Und sie doch nicht verzehren.
Dann wird sich enden diese Pein,
Wenn Gott nicht mehr wird ewig sein.

Zweiter Teil.

Arie.

Wacht auf, wacht auf, verlorne Schafe,
Ermuntert euch vom Sündenschlafe
Und bessert euer Leben bald.
Wacht auf, eh die Posaune schallt,
Die euch mit Schrecken aus der Gruft
Zum Richter aller Welt vor das Gerichte ruft.

Rezitativ.

Verlaß, o Mensch! die Wollust dieser Welt, / Pracht, Hoffart, Reichtum, Ehr und Geld; / bedenke doch / in dieser Zeit annoch, / da dir der Baum des Lebens grünet, / was dir zu deinem Friede dienet; / vielleicht ist dies der letzte Tag, / kein Mensch weiß, wann er sterben mag; / wie leicht, wie bald / ist mancher tot und kalt, / man kann noch diese Nacht / den Sarg vor deine Türe bringen! Darum sei vor allen Dingen / auf deiner Seele Heil bedacht.

Arie (Duett).

O Menschenkind,
Hör auf geschwind,
Die Sünd und Welt zu lieben,
Daß nicht die Pein,
Wo Heulen und Zähnklappen sein,
Dich ewig mag betrüben.
Ach spiegle dich am reichen Mann,
Der in der Qual
Auch nicht einmal
Ein Tröpflein Wasser haben kann.

Choral.

O Ewigkeit, du Donnerwort,
O Schwert, das durch die Seele bohrt,
O Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende.
Nimm du mich, wenn es dir gefällt,
Herr Jesu, in dein Freudenzelt.

Johann Rist.

3. Kantate für den 14. Sonntag nach Trinitatis (Nr. 25): „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe".

Chor.

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe vor deinem Dräuen, und ist kein Friede in meinen Gebeinen vor meiner Sünde. Psam 38, 4.

Rezitativ.

Die ganze Welt ist nur ein Hospital, / wo Menschen von unzählbar großer Zahl / und auch die Kinder in der Wiegen / an Krankheit hart darniederliegen. / Den einen quälet in der Brust / ein hitz'ges Fieber böser Lust; / der andre lieget krank, / an eigner Ehre häßlichem Gestank; / den dritten zehrt die Geldsucht ab / und stürzt ihn vor der Zeit ins Grab. / Der erste Fall hat jedermann beflecket / und mit dem Sündenaussatz angesteckt. / Ach! dieses Gift durchwühlt auch meine Glieder; / wo find ich Armer Arzenei? / wer stehet mir in meinem Elend bei? / wer ist mein Arzt, wer hilft mir wieder?

Arie.

Ach, wo hol ich Armer Rat?
Meinen Aussatz, meine Beulen
Kann kein Kraut noch Pflaster heilen
Als die Salb aus Gilead.
Du mein Arzt, Herr Jesu, nur
Weißt die beste Seelenkur.

Rezitativ.

O Jesu, lieber Meister, / zu dir flieh' ich; ach, stärke die geschwächten Lebensgeister. / Erbarme dich, du Arzt und Helfer aller Kranken, / verstoß mich nicht von deinem Angesicht! / Mein Heiland, mache mich vom Sündenaussatz rein, / so will ich dir mein ganzes Herz dafür zum steten Opfer weih'n und lebenslang für deine Hilfe danken.

Arie.

Öffne meinen schlechten Liedern,
Jesu, dein Genadenohr.
Wenn ich dort im höhern Chor
Werde mit den Engeln singen,
Soll mein Danklied besser klingen.

Choral.

Ich will alle meine Tage,
Rühmen deine starke Hand,
Daß du meine Plag und Klage
Hast so herzlich abgewandt.

Nicht nur in der Sterblichkeit
Soll dein Ruhm sein ausgebreit:
Ich wills auch hernach erweisen
Und dort ewiglich dich preisen. Martin Möller.

4. Kantate für den zweiten Weihnachtsfesttag (Nr. 40): „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes".

Chor.

Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, / daß er die Werke des Teufels zerstöre. Joh. 3, 8.

Rezitativ.

Das Wort ward Fleisch und wohnet in der Welt, / das Licht der Welt bestrahlt den Kreis der Erden, / der große Gottessohn / verläßt des Himmels Thron, / und seiner Majestät gefällt, / ein kleines Menschenkind zu werden. Bedenkt doch diesen Tausch, / wer nur gedenken kann; / Der König wird ein Untertan, / der Herr erscheinet als ein Knecht / und wird dem menschlichen Geschlecht — o süßes Wort in aller Ohren! — zum Trost und Heil geboren.

Choral.

Die Sünd macht Leid;
Christus bringt Freud,
Weil er zu Trost in diese Welt gekommen.
Mit uns ist Gott nun in der Not:
Wer ist, der uns als Christen kann verdammen?
Kaspar Füger.

Arie.

Höllische Schlange,
Wird dir nicht bange?
Der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt,
Ist nun geboren,
Und die verloren,
Werden mit ewigem Frieden beglückt.

Rezitativ.

Die Schlange, so im Paradies / auf alle Adamskinder / das Gift der Seelen fallen ließ, / bringt uns nicht mehr Gefahr; / des Weibes Samen stellt sich dar, / der Heiland ist ins Fleisch gekommen / und hat ihr alles Gift benommen. / Drum sei getrost! betrübter Sünder.

Choral.

Schüttle deinen Kopf und sprich:
Fleuch, du alte Schlange!
Was erneurst du deinen Stich,
Machst mir angst und bange?

Ist dir doch der Kopf zerknickt,
Und ich bin durchs Leiden
Meines Heilands dir entrückt
In den Saal der Freuden.

Paul Gerhardt.

Arie.

Christenkinder, freuet euch!
Wütet schon das Höllenreich,
Will euch Satans Grimm erschrecken:
Jesus, der erretten kann,
Nimmt sich seiner Küchlein an
Und will sie mit Flügeln decken.

Choral.

Jesu, nimm dich deiner Glieder
Ferner in Genaden an;
Schenke, was man bitten kann,
Zu erquicken deine Brüder:
Gib der ganzen Christenschar
Frieden und ein selges Jahr!
Freude, Freude über Freude!
Christus wehret allem Leide.
Wonne, Wonne über Wonne!
Er ist die Genadensonne.

Christian Heimann.

Sopran: Anny Quistorp — Tenor: Max Meili
Alt: Frieda Dierolf — Baß: Felix Löffel
Am Cembalo: Günther Ramin
An der Orgel: Max Fest

Anschließend

im Neuen Rathaus

Empfang der Neuen Bachgesellschaft

durch die Stadt Leipzig

Teilnahme nur gegen Karte

ZWEITER TAG

Sonntag, den 9. Juni 1929

vormittags 9½ Uhr

Fest-Gottesdienst

in der Thomaskirche

Ordnung des Gottesdienstes

1. Orgelvorspiel: Dietrich Buxtehude: Präludium: Te Deum laudamus.

2. Dietrich Buxtehude: Missa brevis.

Kyrie eleison,	Herr, erbarme dich,
Christe eleison,	Christe, erbarme dich,
Kyrie eleison.	Herr, erbarme dich.

Gloria in excelsis Deo!

Ehre sei Gott in der Höhe!

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens, Domine fili unigenite, Jesu Christe, agnus Dei, filius patris.

Und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen. Wir loben dich, wir benedeien dich, wir beten dich an, wir preisen dich. Wir sagen dir Dank um deiner großen Herrlichkeit willen, Herr Gott, himmlischer König, allmächtiger Vater; Herr, du eingeborner Sohn, Jesu Christe, du Lamm Gottes, Sohn des Vaters.

Qui tollis peccata mundi, miserere nostri, suscipe deprecationem nostram; qui sedes ad dexteram Patris, miserere nostri!

Der du trägst die Sünde der Welt: erbarme dich unser, erhöre unser Gebet, der du sitzest zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser!

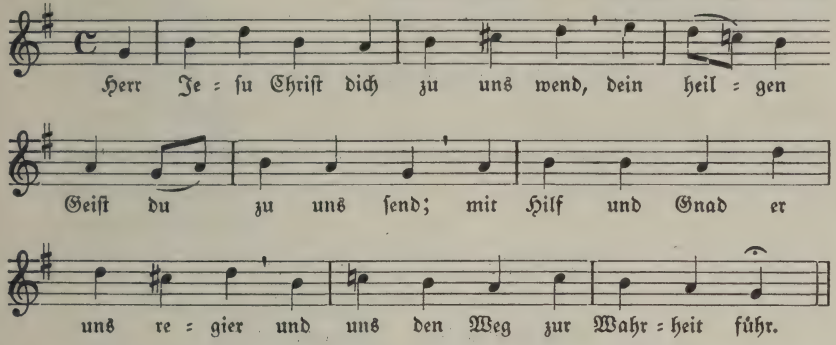
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe, cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen.

Denn du allein bist heilig, du allein bist der Herr, du allein bist der Höchste, Jesu Christe, mit dem Heiligen Geiste zu Ehren Gottes des Vaters. Amen!

3. J. S. Bach: Choralvorspiel: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend.

4. Gemeinde:

Melodie 1648, in der Fassung von J. S. Bach



2. Tu auf den Mund zum Lobe dein,
Bereit das Herz zur Andacht fein,
Den Glauben mehr, stärk den Verstand,
Daß uns dein Nam werd wohl bekannt;

3. Bis wir singen mit Gottes Heer:
Heilig, heilig ist Gott der Herr!
Und schauen dich von Angesicht
In ewger Freud und selgem Licht.

4. Ehr sei dem Vater und dem Sohn,
Dem heilgen Geist in einem Thron!
Der heiligen Dreifaltigkeit
Sei Lob und Preis in Ewigkeit!

(Altenburg 1648.)

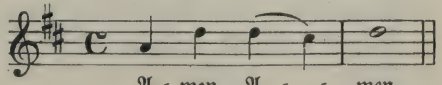
(Die Gemeinde erhebt sich)

5. Liturg: Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen
Chor: Im Rat der Frommen und in der Gemeinde.
Liturg: Groß sind die Werke des Herrn;
Chor: Wer ihrer achtet, der hat eitel Lust daran.
Liturg: Er hat ein Gedächtnis gestiftet seiner Wunder,
Chor: Der gnädige und barmherzige Herr.
Liturg: Er gibt Speise denen, die ihn fürchten,
Chor: Er gedenkt ewiglich an seinen Bund.

(Psalm 111, 1. 2. 4. 5.)

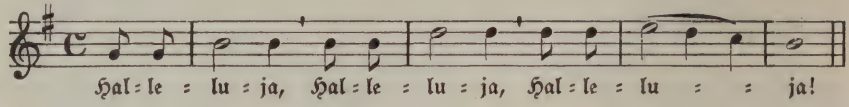
6. Liturg: Gebet.

7. Gemeinde:



8. Liturg: Evangelium: Matthäus 22, 1—14. Selig sind, die zum Abendmahl des Lamms berufen sind (Offenb. 19, 9). Halleluja.

9. Gemeinde:



(Die Gemeinde läßt sich nieder)

10. J. S. Bach: Kantate „Schmücke dich, o liebe Seele" (Nr. 180).

Chor.

Schmücke dich, o liebe Seele,
Laß die dunkle Sündenhöhle,
Komm ans helle Licht gegangen,
Fange herrlich an zu prangen;
Denn der Herr voll Heil und Gnaden
Läßt dich jetzt zu Gaste laden.
Der den Himmel kann verwalten,
Will selbst Herberg in dir halten.

Arie.

Ermuntre dich: dein Heiland klopft,
Ach öffne bald die Herzenspforte!
Ob du gleich in entzückter Lust
Nur halb gebrochne Freudenworte
Zu deinem Jesu sagen mußt.

Rezitativ und Arioso.

Wie teuer sind des heilgen Mahles Gaben! / Sie finden ihresgleichen nicht. / Was sonst die Welt / für kostbar hält, / sind Tand und Eitelkeiten; / ein Gotteskind wünscht diesen Schatz zu haben / und spricht:

Ach wie hungert mein Gemüte,
Menschenfreund, nach deiner Güte!
Ach, wie pfleg ich oft mit Tränen
Mich nach dieser Kost zu sehnen!
Ach, wie pfleget mich zu dürsten
Nach dem Trank des Lebensfürsten!
Wünsche stets, daß mein Gebeine
Sich durch Gott mit Gott vereine.

12. J. S. Bach: Kantate „Schmücke dich, o liebe Seele" (Zweiter Teil).

Rezitativ.

Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude; / es wird die Furcht erregt, / wenn es die Hoheit überlegt, / wenn es sich nicht in das Geheimnis findet, / noch durch Vernunft dies hohe Werk ergründet. / Nur Gottes Geist kann durch sein Wort uns lehren, / wie sich allhier die Seelen nähren, / die sich im Glauben zugeschickt. / Die Freude aber wird gestärket, / wenn sie des Heilands Herz erblickt / und seiner Liebe Größe merket.

Arie.

Lebens Sonne, Licht der Sinnen,
Herr, der du mein alles bist!
Du wirst meine Treue sehen
Und den Glauben nicht verschmähen,
Der noch schwach und furchtsam ist.

Rezitativ.

Herr, laß an mir dein treues Lieben, / das dich vom Himmelsthron getrieben, / ja nicht vergeblich sein. Entzünde du in Liebe meinen Geist, / daß er sich nur nach dem, was himmlisch heißt, / im Glauben lenke / und deiner Liebe stets gedenke.

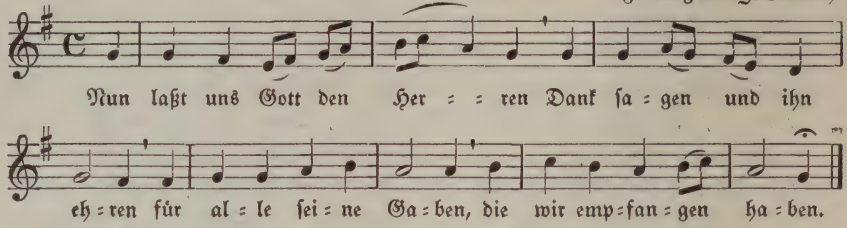
Choral.

Jesu, wahres Brot des Lebens,
Hilf, daß ich doch nicht vergebens
Oder mir vielleicht zum Schaden
Sei zu deinem Tisch geladen.
Laß mich durch dies Seelenessen
Deine Liebe recht ermessen,
Daß ich auch, wie jetzt auf Erden,
Mög dein Gast im Himmel werden.

13. Liturg: Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an.

Chor: So jemand meine Stimme hören wird und die Tür auftun, zu dem werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm halten, und er mit mir. (Offbg. 3, 20)

14. Gemeinde: Melodie 1587, in der Fassung von J. S. Bach.



2. Ein Arzt ist uns gegeben,
Der selber ist das Leben:
Christus, für uns gestorben,
Hat uns das Heil erworben.

3. Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl
Dient wider allen Unfall;
Der heilge Geist im Glauben
Lehr uns darauf vertrauen.

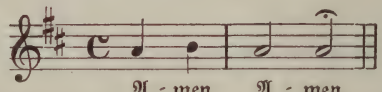
4. Durch ihn ist uns vergeben
Die Sünd, geschenkt das Leben;
Im Himmel solln wir haben,
O Gott, wie große Gaben!

(Ludwig Helmbold 1575)

(Die Gemeinde erhebt sich)

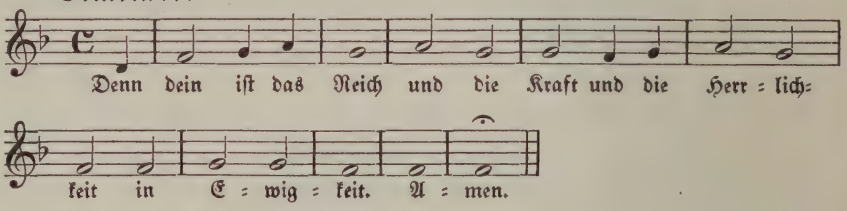
15. Liturg: Gebet

16. Gemeinde:



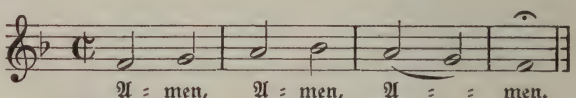
Liturg: Vater unser.

Gemeinde:



Liturg: Segen.

Gemeinde:



(Die Gemeinde läßt sich nieder)

Orgelnachspiel: J. S. Bach: Phantasie und Fuge (gmoll).

(Die Gemeinde verbleibe bis zum Schluß der Orgelmusik auf den Plätzen)

Prediger:	D. Smend	Chor:	Der Thomanerchor
Liturg:	Pfarrer Gerhard Kunze	Tenor:	Wilhelm Ulbricht
Schriftverlesung:	Pfarrer Hahn	Organist:	Günther Ramin

Orchester: Das Städtische Orchester

Sonntag, den 9. Juni 1929

mittags 11½ Uhr

Orchesterkonzert

im Gewandhaus

1. Antonio Vivaldi (etwa 1680—1743): **Concerto (F dur) a due Corni da caccia, 2 Hautbois, Violino concertato, 2 Violini, Fagotto, Viola, Violoncello e Basso.**

Allegro moderato — Adagio — Allegretto con moto

Uraufführung nach der Handschrift.

2. Johann Christian Bach (1735—1782): **Drei Arien für Sopran und Orchester.**

Aus einer demnächst erscheinenden von Ludwig Landshoff besorgten Sammlung.

a) Rezitativ und Cavatine aus der Oper La Clemenza di Scipione

Alfin, forza è ch'io parta!	Nun gut, sei's denn, ich gehe.
Ma in si fatal momento	Doch solch Geschehn voll Jammer
Almen concesso m'è,	Gestatte mir zumindst,
Di lasciarti un pegno	Ein Pfand dir zu lassen,
Del mio costante amor	Daß treu ich dir verbleib,
In questo amplesso.	Mit dieser Umarmung.
Arsinda, ma tu piangi!	Arsinda, doch du weinest.
Ah, mio tesore, adorato mio ben,	Ach, du mein alles, Angebetete mein,
Trattieni il pianto!	Rückhalte die Tränen.
Tergi l'amato ciglio,	Trockne die lieben Brauen,
Chè più m'affanna il tuo,	Laß mehr mich auf dein Leiden
He il mio periglio.	Als auf meines schauen.

Cavatine.

Frena le belle lagrime,	Hemme der Tränen schönen Lauf,
Idolo del mio cor,	Liebliche, du mein Gut.
Che se tu siegui	Höret nicht endlich
Se siegui a piangere,	Dein Weinen auf,
Si perde il mio valor,	So schwindet all mein Mut,
La mia costanza.	Ich beb' und schwanke ja.
Arsinda, mio tesoro,	Arsinda, du mein Leben,
Ah, tu piangi.	Ach, du weinest.

(Übers. v. Karl Wolfskehl.)

b) Konzert-Arie „Midst silent shades and purling streams"

Am Bach lehnt unterm Schattenbaum	Midst silent shades and purling streams
Der Liebesgott in süßem Traum.	The god of love supinely dreams.
An rosig wirrem Halfterband	In rosy and fantastic chains
Lenkt Bursch und Mädchen seine Hand.	He leads deluded maids and swain.
Doch wenn erschrillt Trompetenschall,	But if the trumpets loud alarm
Aufruft zum Tod die Helden all,	Excite to deeds of manly arms.
Wenn furchtbar solches Tönen klingt,	As the tremandous sounds arise
Der weiche Bub voll Angst entspringt	The coward boy in terror flies.
Auf seid'ner Schwing' zum Äther klar,	On silken wings he cuts the air,
Erschreckt vom Drohn der Kriegsgefahr.	Scar'd at the thunder of the war.

(Übers. v. Karl Wolfskehl.)

c) Arie der Diana aus der Kantate „L'Endimione". Mit obligater Flöte

Semplicetto, ancor non sai,	Unbedachter, hast nie erfahren,
Quanto Amor un' alma affanni,	Welche Qual die Liebe dir mache,
Quanto alletti, come inganni	Erst dich locke, dann verlache,
E conduca a sospirar.	Und nur Leiden bleibt dir wahr.
Ah, deh, ascolta il mio consiglio:	Darum hör du die mahnende Stimme
Fuggirai da tal periglio,	Und vermeide dieses Schlimme,
Come d'aquila l'artiglio	Wie vor Adlers Klau und Grimme
Suol colomba allontanar.	Schnell entrinnt die Taubenschar.

(Übers. v. Karl Wolfskehl.)

3. Johann Sebastian Bach: Konzert in amoll für Violine und Streichorchester.

Allegro — Andante — Allegro assai

4. Georg Philipp Telemann (1681–1767): **Suite in Bdur aus der Tafelmusik** (1733 III **Nr. 1) für Oboen und Streichorchester.** Bearbeitet von Max Seiffert.

a) Ouverture, b) Bergerie, c) Allegresse, d) Postillons, e) Flaterie, f) Badinage, g) Menuett, h) Conclusion

5. Johann Sebastian Bach: Konzert in amoll für Klavier, Flöte, Violine und Streichorchester.

Allegro — Adagio, ma non tanto, e dolce — Alla breve

Sopran:	Lotte Leonard
Violine:	Professor Adolf Busch
Violine:	Konzertmeister Carl Münch
Flöte:	Kammervirtuos Oskar Fischer
Klavier:	Rudolf Serkin
Am Flügel:	Fritz Weitzmann

Sonntag, den 9. Juni 1929

nachmittags 2½ Uhr

Gemeinsames Mittagsmahl

im Ratskeller

Teilnahme nach erfolgter Anmeldung

Nachmittags 5½ Uhr

Orgelkonzert

in der Nikolaikirche

Johann Sebastian Bach

1. Dritte Sonate in d moll.
   Andante — Adagio e dolce — Vivace
2. Konzert in a moll nach Antonio Vivaldi.
   Allegro, ma non troppo — Adagio — Allegro
3. Drei Choralbearbeitungen.
   a) Valet will ich dir geben.
   b) Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter.
   c) O Lamm Gottes, unschuldig.
4. Präludium und Fuge in e moll.

Orgel: Karl Hoyer, Organist an der Nikolaikirche.

Sonntag, den 9. Juni 1929

abends 8 Uhr

Erste Kammermusik

im Gewandhaus

Johann Sebastian Bach

1. **Sonate in fmoll** für Violine und Klavier.
   Largo — Allegro — Adagio — Vivace

2. **Sonate in Cdur** für Violine allein.
   Adagio — Fuga — Largo — Allegro assai

3. **Aria mit 30 Veränderungen** für Klavier.
   Der Klavierübung vierter Teil.

4. **Sonate in Gdur** für Violine und bezifferten Baß.
   Adagio — Vivace — Largo — Presto

Uraufführung des vor kurzem in Bachs Handschrift entdeckten bisher unbekannten Werkes.

Violine: Professor Adolf Busch
Klavier: Rudolf Serkin

Nach der Kammermusik

Zwangloses Treffen im Ratskeller

DRITTER TAG

Montag, den 10. Juni 1929

vormittags 9 Uhr

im Saale des Landeskonservatoriums

Mitglieder-Versammlung

der Neuen Bachgesellschaft

Tagesordnung:

Bericht des Vorstandes

Rechnungslegung

Verschiedenes

An der Mitgliederversammlung können nur Mitglieder teilnehmen;
Ausweis: Mitgliedskarte für das 29. Vereinsjahr

Anwesenheitsliste liegt vor dem Saaleingang aus
Einzeichnung dringend erbeten!

Hieran anschließend vormittags 10 Uhr

Vortrag über

Werden und Wirken der Bachschen Matthäus-Passion

Vortragender: Dr. Oskar Beyer-Dresden

Montag, den 10. Juni 1929

vormittags 11 Uhr

Zweite Kammermusik

im Gewandhaus

1. **Johann Sebastian Bach:** Sonate in G dur für Viola da gamba und Cembalo.
   Adagio — Allegro, ma non tanto — Andante — Allegro moderato

2. **Johann Sebastian Bach:** Werke für Cembalo allein.
   a) Duetto e moll. b) Duetto F dur.
   c) Partita Nr. 6 in e moll.
   Toccata — Allemande — Courante — Air — Sarabande
   Gavotte — Gigue

3. **Geistliche Lieder** für Sopran und Cembalo.
   a) Karl Phil. Em. Bach (1714—1788): Morgengesang aus Gellerts Oden.

Mein erst Gefühl sei Preis und Dank
Erheb ihn, meine Seele.
Der Herr hört deinen Lobgesang,
Lobsing ihm, meine Seele!

Wer wacht, wenn ich von mir nichts weiß,
Mein Leben zu bewahren?
Wer stärkt mein Blut in seinem Fleiß,
Und schützt mich vor Gefahren?

Du bist es, Herr und Gott der Welt,
Und dein ist unser Leben.
Du bist es, der es uns erhält
Und mir itzt neu gegeben.

Chr. F. Gellert.

   b) Karl Phil. Em. Bach: Der Tag des Weltgerichts aus Christoph Christian Sturms Geistlichen Gesängen.

Wenn der Erde Gründe beben,
Und in Totengrüften Leben
Und im Staube Jugendstärke wallt:
Wenn des Auferweckers Stimme schallt:
Gott, Gott, erbarm dich unser.

Wenn auch ich dann vor dir stehe,
Und mein Aug' zu deiner Höhe
Bebend nur emporzuschauen wagt,
Wenn in mir die ganze Menschheit zagt:
Gott, Gott, erbarm dich unser. Sturm.

c) Karl Phil. Em. Bach: Weihnachtslied aus Christoph Christian Sturms Geistlichen Gesängen.

Vom Grab, an dem wir wallen,
Soll Jesu Christ, dein Lobgesang
Empor zum Himmel schallen,
Dir opfre jede Seele Dank.
Und jeder der Gebornen
Erfreu sich, Mensch zu sein.

Und jeder der Verlornen
Rühm' es: erlöst zu sein.
Uns ist das Kind gegeben,
Geboren uns der Sohn.
Mit ihm erscheint das Leben,
Mit ihm des Himmels Lohn.

Chr. Chr. Sturm.

d) Johann Löhner (1645—1705): O Ewigkeit.

O Ewigkeit, o Ewigkeit!
Wie lang bist du, o Ewigkeit.
Doch eilt zu dir der Menschen Zeit
Gleich wie das kühne Pferd zum Streit,
Nach Haus der Bot', das Schiff zum Port,
Der schnelle Pfeil vom Bogen fort.
Betracht, o Mensch, die Ewigkeit.

O Ewigkeit, o Ewigkeit!
Wie lang bist du, o Ewigkeit.
Ein Augenblick wehrt alle Freud,
Dadurch man kommt ins ewig Leid,
Ein Augenblick wehrt alles Leid,
Dadurch man kommt in ewig Freud.
Betracht, o Mensch, die Ewigkeit.

Daniel Wülfers.

e) Johann Schop (1595—1665?): Abendgesang.

Werde munter, mein Gemüte,
Und ihr Sinnen, geht herfür,
Daß ihr preiset Gottes Güte,
Die er hat getan an mir,
Da er mich den ganzen Tag
Für so mancher schweren Plag,
Hat erhalten und beschützet,
Daß mich Satan nicht beschmitzet.

Laß mich diese Nacht empfinden
Eine sanft und süße Ruh;
Alles Übel laß verschwinden,
Decke mich mit Segen zu.
Leib und Seele, Gut und Blut,
Weib und Kinder, Hab und Gut,
Freunde, Feind und Hausgenossen
Sein in deinen Schutz geschlossen.

Johann Rist.

f) Karl Heinrich Graun (1701—1759): Die Auferstehung.

Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh.
Unsterblich Leben
Wird, der dich schuf, dir geben
Halleluja.

Tag des Danks, der Freudentränen
Du meines Gottes Tag! [Tag,
Wenn ich im Grabe
Genug geschlummert habe,
Erweckst du mich.

Wie den Träumenden wirds dann uns sein;
Mit Jesu gehn wir ein
Zu seinen Freuden.
Der müden Pilger Leiden sind dann nicht mehr.
Halleluja. F. G. Klopstock.

4. Johann Sebastian Bach: Fünfte Suite in cmoll für Violoncello allein.

Prélude — Allemande — Courante — Sarabande
Gavotte I und II — Gigue.

5. Antonio Vivaldi: Concerto con Violino principale, ed altro Violino per eco in lontano in Adur.

Allegro — Larghetto — Allegro.

Uraufführung nach der Handschrift.

Sopran: Lotte Leonard
Violine: Professor Edgar Wollgandt
Konzertmeister Leo Schwarz
Viola da gamba: Paul Grümmer
Violoncello: Konzertmeister Hans Münch-Holland
Cembalo: Günther Ramin

Kammerorchester: Konzertmeister Kurt Hering, W. Schirow, Oskar Pensel, M. Rother, E. Kolb, Albert Patzak (Violine), R. Lindner, A. Welke (Viola), Konzertmeister Hans Münch-Holland, A. Gluth (Violoncello), A. Findeisen (Kontrabaß).

Montag, den 10. Juni 1929

Zur Erinnerung an die vor 200 Jahren — 15. April 1729 — überhaupt erste Aufführung in der Thomaskirche zu Leipzig

Passionsmusik
nach dem Evangelisten St. Matthäus
von Johann Sebastian Bach

Nachmittags 4 Uhr	Abends 8 Uhr
in der Thomaskirche	in der Thomaskirche
Erster Teil	Zweiter Teil

Erster Teil.

Doppel-Chor.

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
Sehet — „wen?" — den Bräutigam,
Seht ihn —„ wie?" — als wie ein Lamm.
Sehet — „was?" — sehet die Geduld,
Sehet — „wohin?" auf unsre Schuld.
Sehet ihn aus Lieb und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen.

Choral.

O Lamm Gottes, unschuldig
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
All'zeit erfunden geduldig,
Wiewohl du warest verachtet.
All' Sünd' hast du getragen,
Sonst müßten wir verzagen;
Erbarme dich unser, o Jesu!

Das Evangelium Matthäi. Kap. 26.

1. Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:
2. Ihr wisset, daß nach zween Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde.

Choral.

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
Daß man ein solch hart Urteil hat gesprochen?
Was ist die Schuld, in was für Missetaten
Bist du geraten?

Evangelium.

3. Da versammelten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk in dem Palast des Hohenpriesters, der da hieß Kaiphas.

4. Und hielten Rat, wie sie Jesum mit Listen griffen und töteten.

5. Sie sprachen aber: (Chor) Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk.

6. Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis des Aussätzigen,

7. Trat zu ihm ein Weib, das hatte ein Glas mit köstlichem Wasser, und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß.

8. Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen: (Chor) Wozu dienet dieser Unrat?

9. Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden.

10. Da das Jesus merkete, sprach er zu ihnen: Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir getan!

11. Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit.

12. Daß sie das Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, daß man mich begraben wird.

13. Wahrlich, ich sage euch, wo dies Evangelium gepredigt wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.

Eine Stimme (Alt).

Du lieber Heiland du,
Wenn deine Jünger töricht streiten,
Daß dieses fromme Weib
Mit Salben deinen Leib
Zum Grabe will bereiten;
So lasse mir inzwischen zu,
Von meiner Augen Tränenflüssen
Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen.

Buß und Reu
Knirscht das Sündenherz entzwei,
Daß die Tropfen meiner Zähren
Angenehme Spezerei,
Treuer Jesu, dir gewähren.

Evangelium.

14. Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas Ischarioth, zu den Hohenpriestern.

15. Und sprach: Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten. Und sie boten ihm dreißig Silberlinge.

16. Und von dem an suchte er Gelegenheit, daß er ihn verriete.

Eine Stimme (Sopran).

Blute nur, du liebes Herz.
Ach, ein Kind, das du erzogen,
Das an deiner Brust gesogen,
Droht den Pfleger zu ermorden,
Denn es ist zur Schlange worden.

Evangelium.

17. Aber am ersten Tage der süßen Brote traten die Jünger zu Jesu und sprachen zu ihm: Wo willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm zu essen?

18. Er sprach: Gehet hin in die Stadt zu Einem, und sprecht zu ihm: der Meister läßt dir sagen: meine Zeit ist hin, ich will bei dir die Ostern halten mit meinen Jüngern.

19. Und die Jünger taten, wie ihnen Jesus befohlen hatte, und bereiteten das Osterlamm.

20. Und am Abend setzte er sich zu Tische mit den Zwölfen;

21. Und da sie aßen, sprach er: Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten.

22. Und sie wurden sehr betrübt, und huben an, ein jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm: (Chor) Herr, bin ich's?

Choral.

Ich bins, ich sollte büßen,
An Händen und an Füßen
Gebunden in der Höll'.
Die Geißeln und die Banden,
Und was du ausgestanden,
Das hat verdienet meine Seel'.

Evangelium.

23. Er antwortete und sprach: Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verraten.

24. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet, doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird. Es wäre ihm besser, daß derselbige Mensch nie geboren wäre.

25. Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach: Bin ich's, Rabbi? Er sprach zu ihm: Du sagest's.

26. Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brachs und gabs den Jüngern und sprach: Nehmet, esset, das ist mein Leib.

27. Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus.

28. Das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.

29. Ich sage euch: ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken, bis an den Tag, da ichs neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.

Eine Stimme (Sopran).

Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt,
Daß Jesus von uns Abschied nimmt,
So macht mich doch sein Testament erfreut:
Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit,
Vermacht er mir in meine Hände.
Wie er es auf der Welt mit denen Seinen
Nicht böse können meinen,
So liebt er sie bis an das Ende.

Ich will dir mein Herze schenken,
Senke dich, mein Heil, hinein,
Ich will mich in dir versenken,
Ist dir gleich die Welt zu klein,
Ei so sollst du mir allein
Mehr als Welt und Himmel sein.

Evangelium.

30. Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg.

31. Da sprach Jesus zu ihnen: In dieser Nacht werdet ihr euch Alle ärgern an mir, denn es steht geschrieben: Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden sich zerstreuen.

32. Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläam.

Choral.

Erkenne mich, mein Hüter,
Mein Hirte, nimm mich an.
Von dir, Quell aller Güter,
Ist mir viel Gut's getan.
Dein Mund hat mich gelabet
Mit Milch und süßer Kost,
Dein Geist hat mich begabet
Mit mancher Himmelslust.

Evangelium.

33. Petrus aber antwortete und sprach zu ihm: Wenn sie auch Alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern.

34. Jesus sprach zu ihm: Wahrlich, ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn krähet, wirst du mich dreimal verleugnen.

35. Petrus sprach zu ihm: Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verleugnen. Desgleichen sagten auch alle Jünger.

Choral.

Ich will hier bei dir stehen,
Verachte mich doch nicht.
Von dir will ich nicht gehen,
Wenn dir dein Herze bricht.
Wann dein Herz wird erblassen
Im letzten Todesstoß,
Alsdann will ich dich fassen
In meinen Arm und Schoß.

Evangelium.

36. Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern: Setzet euch hier, bis daß ich dorthin gehe und bete.

37. Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi und fing an zu trauern und zu zagen.

38. Da sprach Jesus zu ihnen: Meine Seele ist betrübt bis in den Tod, bleibet hier und wachet mit mir.

Eine Stimme (Tenor).

O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz.
Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!

Choral.

Was ist die Ursach' aller solcher Plagen?

Eine Stimme (Tenor).

Der Richter führt ihn vor Gericht,
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht.

Choral.

Ach, meine Sünden haben dich geschlagen!

Eine Stimme (Tenor).

Er leidet alle Höllenqualen,
Er soll für fremden Raub bezahlen.

Choral.

Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,
Was du erduldet.

Eine Stimme (Tenor).

Ach, könnte meine Liebe dir,
Mein Heil, dein Zittern und dein Zagen
Vermindern oder helfen tragen,
Wie gerne blieb' ich hier!
Ich will bei meinem Jesu wachen.

Chor.

So schlafen unsre Sünden ein.

Eine Stimme (Tenor).

Meinen Tod
Büßet seine Seelennot;
Sein Trauern machet mich voll Freuden.

Chor.

Darum muß uns sein verdienstlich Leiden
Recht bitter und doch süße sein.

Evangelium.

39. Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht und betete und sprach: Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir, doch nicht wie ich will, sondern wie du willst.

Eine Stimme (Baß).

Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder,
Dadurch erhebt er mich und Alle
Von unserm Falle
Hinauf zu Gottes Gnade wieder.
Er ist bereit,
Den Kelch, des Todes Bitterkeit zu trinken,
In welchen Sünden dieser Welt
Gegossen sind und häßlich stinken,
Weil es dem lieben Gott gefällt.

Gerne will ich mich bequemen,
Kreuz und Becher anzunehmen,
Trink' ich doch dem Heiland nach.
Denn sein Mund,
Der mit Milch und Honig fließet,
Hat den Grund
Und des Leidens herbe Schmach
Durch den ersten Trank versüßet.

Evangelium.

40. Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend und sprach zu Petro: Könnt ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?

41. Wachet und betet, daß ihr nicht in Anfechtung fallet; der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.

42. Zum andern Male ging er hin, betete und sprach: Mein Vater, ist's nicht möglich, daß dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille.

Choral.

Was mein Gott will, das g'scheh' all'zeit.
Sein Will' der ist der beste.

Zu helfen dem ist er bereit,
Der an ihn glaubet feste.
Er hilft aus Not
Der fromme Gott,
Und züchtiget mit Maßen.
Wer Gott vertraut,
Fest auf ihn baut,
Den wird er nicht verlassen.

Evangelium.

43. Und er kam und fand sie abermal schlafend, und ihre Augen waren voll Schlafs.

44. Und er ließ sie und ging abermal hin und betete zum dritten Mal und redete dieselben Worte.

45. Da kam er zu seinen Jüngern und sprach zu ihnen: Ach, wollt ihr nun schlafen und ruhn? Siehe, die Stunde ist hier, daß des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird.

46. Stehet auf, lasset uns gehen; siehe, er ist da, der mich verrät.

47. Und als er noch redete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen einer, und mit ihm eine große Schar mit Schwertern und mit Stangen, von den Hohenpriestern und Ältesten des Volks.

48. Und der Verräter hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet.

49. Und alsbald trat er zu Jesu und sprach: Gegrüßest seist du, Rabbi! und küssete ihn.

50. Jesus aber sprach zu ihm: Mein Freund, warum bist du kommen? Da traten sie hinzu, und legten die Hände an Jesum und griffen ihn.

Zwei Stimmen (Sopran und Alt).

So ist mein Jesus nun gefangen.

Chor.

Laßet ihn, haltet, bindet nicht!

Zwei Stimmen (Sopran und Alt).

Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen,
Weil mein Jesus ist gefangen.
Sie führen ihn, er ist gebunden.

Chor.

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund der Hölle.
Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle
Mit plötzlicher Wut
Den falschen Verräter, das mörd'rische Blut.

Evangelium.

51. Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren, reckete die Hand aus und schlug des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm ein Ohr ab.

52. Da sprach Jesus zu ihm: Stecke dein Schwert an seinen Ort, denn wer das Schwert nimmt, der soll durch's Schwert umkommen.

53. Oder meinst du, daß ich nicht könnte meinen Vater bitten, daß er mir zuschickte mehr denn zwölf Legionen Engel?

54. Wie würde aber die Schrift erfüllet? Es muß also gehen.

55. Zu der Stunde sprach Jesus zu den Scharen: Ihr seid ausgegangen als zu einem Mörder, mit Schwertern und mit Stangen mich zu fahen; bin ich doch täglich bei euch gesessen und habe gelehret im Tempel, und ihr habt mich nicht gegriffen.

56. Aber das ist alles geschehen, daß erfüllet würden die Schriften der Propheten. Da verließen ihn alle Jünger und flohen.

Chor und Choral.

O Mensch, bewein' dein' Sünde groß;
Darum Christus sein's Vaters Schoß
Äußert, und kam auf Erden.
Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt' der Mittler werden.

Den Toten er das Leben gab,
Und legt' dabei all' Krankheit ab,
Bis sich die Zeit herdrange,
Daß er für uns geopfert würd',
Trüg' unsrer Sünden schwere Bürd'
Wohl an dem Kreuze lange.

Zweiter Teil.

Eine Stimme (Alt).

Ach, nun ist mein Jesus hin!

Chor.

Wo ist denn dein Freund hingegangen,
O du Schönste unter den Weibern?

Eine Stimme (Alt).

Ist es möglich, kann ich's schauen?

Chor.

Wo hat sich dein Freund hingewandt?

Eine Stimme (Alt).

Ach! mein Lamm in Tigerklauen!
Ach! wo ist mein Jesus hin?

Chor.

So wollen wir mit dir ihn suchen.

Eine Stimme (Alt).

Ach, was soll ich der Seele sagen,
Wenn sie wird mich ängstlich fragen:
Ach, wo ist mein Jesus hin?

Evangelium.

57. Die aber Jesum gegriffen hatten, führten ihn zu dem Hohenpriester Kaiphas, dahin die Schriftgelehrten und Ältesten sich versammelt hatten.

58. Petrus aber folgete ihm nach von ferne bis in den Palast des Hohenpriesters; und ging hinein und setzte sich bei den Knechten, auf daß er sähe, wo es hinaus wolle.

59. Die Hohenpriester aber und die Ältesten und der ganze Rat suchten falsch Zeugnis wider Jesum, auf daß sie ihn töteten, und fanden keines.

Choral.

Mir hat die Welt trüglich gericht't. Herr, nimm mein wahr in dieser
Mit Lügen und mit falschem G'dicht, G'fahr,
Viel Netz' und heimlich Stricken. B'hüt' mich vor falschen Tücken!

Evangelium.

60. Zuletzt traten hinzu zween falsche Zeugen,

61. Und sprachen: (Chor) Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen.

62. Und der Hohenpriester stand auf und sprach zu ihm: Antwortest du nichts zu dem, was diese wider dich zeugen? Aber Jesus schwieg stille.

Eine Stimme (Tenor).

Mein Jesu schweigt zu falschen Lügen stille,
Um uns damit zu zeigen,
Daß sein erbarmungsvoller Wille
Für uns zum Leiden sei geneigt,
Und daß wir in der gleichen Pein
Ihm sollen ähnlich sein,
Und in Verfolgung stille schweigen.

Geduld, Geduld! wenn mich falsche Zungen stechen.
Leid' ich wider meine Schuld
Schimpf und Spott, ei! so mag der liebe Gott
Meines Herzens Unschuld rächen!

Evangelium.

63. Und der Hohenpriester antwortete und sprach zu ihm: Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du uns sagest, ob du seiest Christus, der Sohn Gottes?

64. Jesus sprach zu ihm: Du sagst es, doch sage ich euch: von nun an wird's geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.

65. Da zerriß der Hoheprieſter ſeine Kleider und ſprach: Er hat Gott geläſtert, was dürfen wir weiter Zeugnis! Siehe, itzt habt ihr ſeine Gotteslästerung gehört.

66. Was dünket euch? Sie antworteten und ſprachen: (Chor) Er iſt des Todes ſchuldig!

67. Da ſpieten ſie aus in ſein Angeſicht und ſchlugen ihn mit Fäuſten, etliche aber ſchlugen ihn in's Angeſicht,

68. Und ſprachen: (Chor) Weiſſage uns, Chriſte, wer iſt's, der dich ſchlug?

Choral.

Wer hat dich ſo geſchlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen
So übel zugericht?
Du biſt ja nicht ein Sünder,
Wie wir und unſre Kinder;
Von Miſſetaten weißt du nicht.

Evangelium.

69. Petrus aber ſaß draußen im Palaſt, und es trat zu ihm eine Magd und ſprach: Und du wareſt auch mit dem Jeſu aus Galiläa.

70. Er leugnete aber vor ihnen Allen und ſprach: ich weiß nicht, was du ſageſt.

71. Als er aber zur Tür hinausging, ſahe ihn eine Andere und ſprach zu denen, die da waren: Dieſer war auch mit dem Jeſu von Nazareth.

72. Und er leugnete abermal und ſchwur dazu: Ich kenne des Menſchen nicht.

73. Und über eine kleine Weile traten hinzu, die da ſtanden und ſprachen zu Petro: (Chor) Wahrlich, du biſt auch einer von denen, denn deine Sprache verrät dich.

74. Da hub er an ſich zu verfluchen und zu ſchwören: Ich kenne des Menſchen nicht, und alsbald krähete der Hahn.

75. Da dachte Petrus an die Worte Jeſu, die er zu ihm ſagte: „Ehe der Hahn krähen wird, wirſt du mich dreimal verleugnen," und ging hinaus und weinte bitterlich.

Eine Stimme (Alt).

Erbarme dich, mein Gott,
Um meiner Zähren willen;
Schau hier, Herz und Auge
Weinet vor dir bitterlich.

Choral.

Bin ich gleich von dir gewichen,
Stell' ich mich doch wieder ein.
Hat uns doch dein Sohn verglichen,
Durch ſein Angſt und Todespein.
Ich verleugne nicht die Schuld,
Aber deine Gnad und Huld
Iſt viel größer als die Sünde,
Die ich ſtets in mir befinde.

Evangelium Kap. 27.

1. Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester und die Ältesten des Volks, einen Rat über Jesum, daß sie ihn töteten.

2. Und banden ihn, führten ihn hin und überantworteten ihn dem Landpfleger Pontio Pilato.

3. Da das sahe Judas, der ihn verraten hatte, daß er verdammet war zum Tode, gereuete es ihn, da brachte er wieder die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Ältesten.

4. Und sprach: Ich habe übel getan, daß ich unschuldig Blut verraten habe.

5. Sie sprachen: (Chor): Was geht uns das an, da siehe du zu. — Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin und erhenkete sich selbst.

6. Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge und sprachen: Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.

Eine Stimme (Baß).

Gebt mir meinen Jesum wieder!
Seht, das Geld, den Mörderlohn,
Wirft euch der verlorne Sohn
Zu den Füßen nieder.

Evangelium.

7. Sie hielten aber einen Rat und kauften einen Töpfers-Acker dafür zum Begräbnis der Pilger.

8. Daher ist derselbige Acker genennet der Blutacker, bis auf den heutigen Tag.

9. Da ist erfüllet, das gesagt ist durch den Propheten Jeremias, da er spricht: Sie haben genommen dreißig Silberlinge, damit bezahlet ward der Verkaufte, welchen sie kauften von den Kindern Israel;

10. Und haben sie gegeben um einen Töpfers-Acker, als mir der Herr befohlen hat.

11. Jesus aber stand vor dem Landpfleger, und der Landpfleger fragte ihn und sprach: Bist du der Juden König? Jesus aber sprach zu ihm: Du sagst es.

12. Und da er verklagt ward von den Hohenpriestern und Ältesten, antwortete er nichts.

13. Da sprach Pilatus zu ihm: Hörst du nicht, wie hart sie dich verklagen?

14. Und er antwortete ihm nicht auf ein Wort, also daß sich auch der Landpfleger sehr verwunderte.

Choral.

Befiehl du deine Wege
Und was dein Herze kränkt
Der allertreusten Pflege
Deß, der den Himmel lenkt;
Der Wolken, Luft und Winden
Gibt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann.

Evangelium.

15. Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit, dem Volke einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten.

16. Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vor andern, der hieß Barabbas.

17. Und da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen: Welchen wollet ihr, daß ich euch losgebe? Barabbam oder Jesum, von dem gesaget wird, er sei Christus.

18. Denn er wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten.

19. Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickete sein Weib zu ihm und ließ ihm sagen: Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten, ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen.

20. Aber die Hohenpriester und die Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barabbam bitten sollten, und Jesum umbrächten.

21. Da antwortete nun der Landpfleger und sprach zu ihnen: Welchen wollt ihr unter diesen zween, den ich euch soll losgeben: Sie sprachen: (Chor) Barabbam.

22. Pilatus sprach zu ihnen: Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus? Sie sprachen alle: (Chor) Laß ihn kreuzigen.

Choral.

Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe?
Der gute Hirte leidet für die Schafe;
Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte,
Für seine Knechte!

Evangelium.

23. Der Landpfleger sagte: Was hat er denn Übels getan?

Eine Stimme (Sopran).

Er hat uns allen wohlgetan.
Den Blinden gab er das Gesicht,
Die Lahmen macht' er gehend;
Er sagt' uns seines Vaters Wort,
Er trieb die Teufel fort;
Betrübte hat er aufgerichtet;
Er nahm die Sünder auf und an;
Sonst hat mein Jesus nichts getan.

Aus Liebe will mein Heiland sterben —
Von einer Sünde weiß er nichts —
Daß das ewige Verderben
Und die Strafe des Gerichts
Nicht auf meiner Seele bliebe,
Aus Liebe will mein Heiland sterben.

Evangelium.

Sie schrien aber noch mehr und sprachen: (Chor) Laß ihn kreuzigen.
24. Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete, sondern daß ein viel größer Getümmel war, nahm er Wasser und wusch die Hände vor dem Volk und sprach: Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten; sehet ihr zu!
25. Da antwortete das ganze Volk, und sprach: (Chor) Sein Blut komme über uns und unsere Kinder.
26. Da gab er ihnen Barabam los, aber Jesum ließ er geißeln und überantwortete ihn, daß er gekreuzigt würde.

Eine Stimme (Alt).

Erbarm es Gott!
Hier steht der Heiland angebunden.
O Geißelung, o Schläg', o Wunden!
Ihr Henker, haltet ein!
Erweichet euch der Seelenschmerz,
Der Anblick solchen Jammers nicht?
Ach ja, ihr habt ein Herz,
Das muß der Marterſäule gleich
Und noch viel härter sein.
Erbarmt euch, haltet ein;
Können Tränen meiner Wangen
Nichts erlangen,
O, so nehmt mein Herz hinein!
Aber laßt es bei den Fluten,
Wenn die Wunden milde bluten,
Auch die Opferschale sein.

Evangelium.

27. Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich in das Richthaus und sammelten über ihn die ganze Schar
28. Und zogen ihn aus und legten ihm einen Purpurmantel an
29. Und flochten eine Dornenkrone und setzten sie auf sein Haupt und ein Rohr in seine rechte Hand und beugeten die Knie vor ihm und spotteten ihn und sprachen: (Chor) Gegrüßest seist du, Juden-König!

30. Und speieten ihn an, nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.

Choral.

O Haupt voll Blut und Wunden.
Voll Schmerz und voller Hohn!
O Haupt, zu Spott gebunden
Mit einer Dornenkron'!
O Haupt, sonst schön gekrönet
Mit höchster Ehr' und Zier',
Jetzt aber hoch verhöhnet,
Gegrüßest seist du mir!

Du edles Angesichte,
Davor sonst schrickt und scheut
Das große Weltgewichte,
Wie bist du so bespeit,
Wie bist du so erbleichet,
Wer hat dein Augenlicht,
Dem sonst kein Licht nicht gleichet,
So schändlich zugericht?

Evangelium.

31. Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus und zogen ihm seine Kleider an und führeten ihn hin, daß sie ihn kreuzigten.

32. Und indem sie hinausgingen, fanden sie einen Menschen von Kyrene mit Namen Simon, den zwangen sie, daß er ihm sein Kreuz trug.

Eine Stimme (Baß).

Ja! freilich will in uns das Fleisch und Blut
Zum Kreuz gezwungen sein;
Je mehr es unsrer Seele gut,
Je herber geht es ein.

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,
Mein Jesu gib es immer her!
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,
So hilf du mir es selber tragen.

Evangelium.

33. Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet Schädelstätt',

34. Gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da ers schmeckete, wollte ers nicht trinken.

35. Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider und warfen das Los darum; auf daß erfüllet würde, was gesagt ist durch den Propheten: Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen.

36. Und sie saßen allda und hüteten sein.

37. Und oben zu seinem Haupte hefteten sie die Ursach' seines Todes beschrieben, nämlich: Dies ist Jesus, der Juden König.

38. Und da wurden zween Mörder mit ihm gekreuziget, einer zur Rechten und einer zur Linken.

39. Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe,

40. Und sprachen: (Chor) Der du den Tempel Gottes zerbrichst und baueſt ihn in dreien Tagen, hilf dir selber. Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz!

41. Desgleichen auch die Hohenprieſter spotteten sein, samt den Schriftgelehrten und Älteſten und sprachen:

42. (Chor) Andern hat er geholfen, und kann sich selber nicht helfen. Ist er der König Israels, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben.

43. Er hat Gott vertrauet, der erlöse ihn nun, lüstet's ihn; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.

44. Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget waren.

Eine Stimme (Alt).

Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!
Der Herr der Herrlichkeit muß schimpflich hier verderben
Der Segen und das Heil der Welt
Wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt.
Der Schöpfer Himmels und der Erden
Soll Erd' und Luft entzogen werden;
Die Unschuld muß hier schuldig sterben:
Das gehet meiner Seele nah;
Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!

Sehet, Jesus hat die Hand,
Uns zu fassen ausgespannt,
Kommt, in Jesu Armen
Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen.

Lebet, sterbet, ruhet hier,
Ihr verlaßnen Küchlein ihr,
Bleibet in Jesu Armen.

Evangelium.

45. Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land bis zu der neunten Stunde.

46. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach: Eli Eli, lama asabthani! das ist: Mein Gott! mein Gott! warum hast du mich verlassen?

47. Etliche aber, die da standen, da sie das hörten, sprachen sie: (Chor) Der ruft den Elias.

48. Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm und füllete ihn mit Essig uud steckte ihn auf ein Rohr und tränkete ihn.

49. Die anderen aber sprachen: (Chor) Halt, laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

50. Aber Jesus schrie abermals laut und verschied.

Choral.

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir;
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür.

Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiß mich aus den Ängsten
Kraft deiner Angst und Pein.

Evangelium.

51. Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke von oben bis unten aus.

52. Und die Erde erbebete und die Felsen zerrissen; und die Gräber taten sich auf, und standen auf viel Leiber der Heiligen, die da schliefen.

53. Und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung und kamen in die heilige Stadt und erschienen Vielen.

54. Aber der Hauptmann und die bei ihm waren und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben, und was da geschah, erschraken sie sehr und sprachen: (Chor) Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

55. Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da waren nachgefolget aus Galiläa und hatten ihm gedienet;

56. Unter welchen war Maria Magdalena und Maria, die Mutter Jacobi und Joses, und die Muttter der Kinder Zebedäi.

57. Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathia, der hieß Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war.

58. Der ging zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihn ihm geben.

Eine Stimme (Baß).

Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar.
Am Abend drücket ihn der Heiland nieder;
Am Abend kam die Taube wieder
Und trug ein Ölblatt in dem Munde
O schöne Zeit, o Abendstunde!
Der Friedensschluß ist nun mit Gott gemacht,
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.
Sein Leichnam kommt zur Ruh.
Ach, liebe Seele, bitte du,
Geh, laß dir den toten Jesum schenken,
O heilsames, o köstlich's Angedenken!

Mache dich, mein Herze, rein,
Ich will Jesum selbst begraben,

Denn er soll nunmehr in mir
Für und für
Seine süße Ruhe haben.
Welt, geh aus, laß Jesum ein!

Evangelium.

59. Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in eine reine Leinewand
60. Und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte lassen in einen Fels hauen, und wälzte einen großen Stein vor die Tür des Grabes und ging davon.
61. Es war aber allda Maria Magdalena und die andere Maria, die setzten sich gegen das Grab.
62. Des andern Tages, der da folget nach dem Rüsttage, kamen die Hohenpriester und Pharisäer sämtlich zu Pilato.
63. Und sprachen (Chor): Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach, da er noch lebete: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen.
64. Darum befiel, daß man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf daß nicht seine Jünger kommen und stehlen ihn und sagen zu dem Volk: Er ist auferstanden von den Toten; und werde der letzte Betrug ärger denn der erste.
65. Pilatus sprach zu ihnen: Da habt ihr die Hüter; gehet hin und verwahret's, wie ihr wisset.
66. Sie gingen hin und verwahreten das Grab mit Hütern und versiegelten den Stein.

Eine Stimme (Baß).

Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht.

Chor.

Mein Jesu, gute Nacht!

Eine Stimme (Tenor).

Die Müh' ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.

Chor.

Mein Jesu, gute Nacht!

Eine Stimme (Alt).

O selige Gebeine,
Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine,
Daß euch mein Fall in solche Not gebracht.

Chor.

Mein Jesu, gute Nacht!

Eine Stimme (Sopran).

Habt Lebenslang
Für euer Leiden tausend Dank,
Daß ihr mein Seelenheil so wert geacht't.

Chor.

Mein Jesu, gute Nacht!

Schlußchor.

Wir setzen uns mit Tränen nieder
Und rufen dir im Grabe zu:
Ruhe sanfte, sanfte ruh'!
Ruh't ihr ausgesognen Glieder,
Ruhet sanfte, ruhet wohl.
Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekissen
Und der Seele Ruhstatt sein.
Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.
Wir setzen uns mit Tränen nieder
Und rufen dir im Grabe zu:
Ruhe sanfte, sanfte ruh'!

Jesus:	Max Kloos
Evangelist:	Karl Erb
Erste Magd, Pilati Weib	Anny Quistorp
Zweite Magd:	Frieda Dierolf
Judas, Petrus, Hohepriester, Pilatus	Kurt Wichmann
Die Jünger:	Der Thomanerchor

Sopran:	Anny Quistorp
Alt:	Frieda Dierolf
Tenor:	Karl Erb
Baß I:	Felix Löffel
Baß II:	Kurt Wichmann

Zu den Werken des 17. Deutschen Bachfestes

Von Dr. Alfred Heuß

Motette

in der Thomaskirche

Mit der altehrwürdigen „Motette" beginnt auch dieses Leipziger Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, das zur Erinnerung an die vor 200 Jahren in der Thomaskirche stattgefundene erste Aufführung der Matthäuspassion abgehalten wird. Der 15. April 1729 — dies der Tag der Aufführung — ist ein musikalischer Gedenktag erster Ordnung geworden; denn was sich mit diesem Werke, weiterhin mit seiner gerade 100 Jahre später in Berlin erfolgten ersten Wiederaufführung in uns sowohl gefühlsmäßig wie gedanklich alles verbindet, ist so mannigfaltig und einzigartig wie wohl bei keinem anderen Einzelwerke der musikalischen Weltliteratur. Daß Leipzig bei dieser Gelegenheit noch ein Sonderjubiläum feiert, sofern vor 25 Jahren hier das erste Bachfest in seinen Mauern stattfand — das zweite Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, das auch zur Herausgabe eines Bachjahrbuches führte —, darf, wenn auch bescheidentlich, bei dieser Gelegenheit immerhin vermerkt werden.

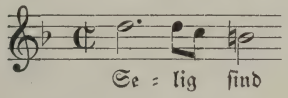
Die Festmotette geht weit über den Rahmen der üblichen Vesper-Veranstaltung hinaus, sofern wir einer ausgedehnten kirchenmusikalischen Veranstaltung, um nicht Kirchenkonzert zu sagen, gegenüberstehen. Galt es doch, nicht nur Bach, sondern auch Werke früherer deutscher Meister, im besonderen von Bachs bedeutendsten Amtsvorgängern im Thomaskantorat, zur Aufführung zu bringen. Unter ihnen, wie auch unter den Organisten der Thomaskirche, finden sich keine Orgelkomponisten von Bedeutung, Bach ist der erste, größte und zugleich letzte, zumal ja die Orgel nicht zu den Obliegenheiten des Kantors einer großen Kirche gehört und auch der Kantor Bach nur gelegentlich zur Orgelkomposition zurückkehrte. So eröffnet denn — nach den Trompeten- und Posaunenklängen der Leipziger Ratsmusiker J. Pezel im 17. Jahrhundert und Reiche, Bachs „Staats"-Trompeter — der berühmte Hallische Organist Samuel Scheidt mit einer seiner Fantasien die Motette. Das für die ganze fernere Orgelkomposition grundlegende Werk heißt die in drei Teilen von 1624—53 erschienene Tabulatura nova, deren Neudruck noch ein Brahms begeistert erlebt hat. Wir sind heute so weit, diese Werke nicht allein historisch, sondern auch künstlerisch würdigen zu können, was seine Gründe in der stärkeren Beschäftigung mit dieser und ähnlich gerichteter Kunst, weiterhin in der heutigen Orgelbewegung hat, die uns erst so eigentlich lehrte, mit dieser alten Orgelkunst umzugehen. Auch die erneute Beschäftigung mit Bachs Kunst der Fuge wirkt mit, denn es schlagen sich tatsächlich von

ihr zu der herben, schmucklosen, aber tief „sachlichen" Kunst Scheidts oft unmittelbare Brücken. Die Starrheit beginnt sich zu lösen, die harten Linien beleben sich, und zwar gerade deshalb, weil wir sie in ihrer Reinheit, ohne Fälschung des Orgelklangs, an wieder verstandenen alten Orgeln zu geben vermögen. Es ist Vorfrühling, den wir da verspüren, und für manche liegt der Nachdruck bereits auf dem zweiten Wort.

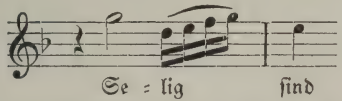
Zu Dietrich Buxtehude, dem berühmten Organisten der Lübecker Marienkirche, ist Bach bekanntlich als 20jähriger Arnstädter Organist gepilgert, um von diesem nordischen Komponisten zu lernen, was ihm vorschwebte, und er fand dort eine Welt. Allerdings, zu der Magnificat-Komposition findet man den Zugang nicht leicht, da ihr Verständnis allzuviel voraussetzt, was dem heutigen Menschen verlorengegangen ist; breite Ausführungen wären nötig, um nur die Grundlage eines inneren Verstehens zu legen. Rein musikalisch läßt sich hier nicht durchkommen; der Magnificat-Text, der die Anlage des Stückes bestimmen hilft, war damals jedem geläufig. Wie weit er allerdings die Melodien in Buxtehudes Verbrämung erkannt hat, darf auch heute gefragt werden. Gerade gegenüber diesem Werk Buxtehudes ist die Welt der großen Präludien und Fugen Bachs sonnenklar, das Adur-Werk gehört zudem zu seinen sonnigsten, nach dem Wiegen und Wogen des Präludiums die Fuge mit ihren Tanzschritten, man glaubt sich aus dem Norden in den Süden versetzt. Die doppelchörige Motette: Der Geist hilft und die berühmte Fantasie und Fuge in gmoll führen dann wieder in den protestantischen Norden zurück. Daß das erzerne Fugenthema, geradezu das Sinnbild eines kühnen Orgelfugenthemas, auf ein altniederländisches Volkslied zurückgeht, hat J. Röntgen vor einigen Jahren in der Zeitschrift für Musik nachgewiesen.

Die Gesangstücke der Motette beginnen mit dem erst vor einigen Jahren aufgefundenen 150. Psalm von S. Calvisius, dem ersten berühmten Thomaskantor, der wie kaum ein zweiter das höchste Ansehen in der Stadt genoß. Von seinen Kompositionen ist leider viel verlorengegangen, sein dreichöriger Psalm zu zwölf Stimmen, ein wahres Wunderwerk reinster A-cappella-Kunst, zeigt ihn als einen Beherrscher der damaligen Mehrchörigkeit, die seinen Ruhm ohne weiteres begreifen läßt. Mit vollendeter Sicherheit und spielender Mannigfaltigkeit geht er mit den Chören um, er vermag bereits die einzelnen Ausdrücke dieses großartigsten Preispsalms musikalisch zu prägen, wobei trotzdem vollste Einheitlichkeit herrscht. Jedem der drei Chöre gibt er einen besonderen Charakter — der dritte ist reiner Männerchor — und läßt bereits dramatische Anschaulichkeit ahnen, leitmotivisch klingt das ganze Werk immer wieder das gleichgehaltene: „Lobet ihn" durch, gegen den Schluß wird die Musik immer sprechender, dann das große, fast dithyrambische Zusammenklingen der zwölf Stimmen, noch ein Taktwechsel, zum Schluß aber ein Ausebnen im Haupttakt. Die Überlegenheit dieses Mannes ist ungemein.

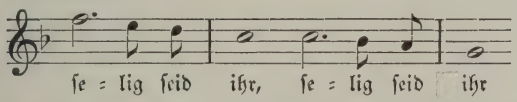
Sein Amtsnachfolger ist Joh. Hermann Schein, der mit einem Fuß bereits in der neuen Zeit steht, was eine Lösung der Phantasiekräfte bedeutet, die der Kunst dieses frühverstorbenen Meisters eine eigene Leuchtkraft gibt. Seine Seligpreisungen finden sich in den Opella Nova (Geistlichen Konzerten) von 1626 (2. Teil) und wären heute als Chorwerk für Soli, Chor und Orchester anzusprechen. Schein, nächst Bach, der bedeutsamste Komponist unter den Thomaskantoren, ist gerade in diesem Werk unerschöpflich an Wendungen. Man müßte die verschiedenen Fassungen von „Selig" untereinander schreiben, um diesen Reichtum offen aufzuzeigen. Zu allem hin weiß Schein zu steigern, welcher Weg von



über das entzückte:



bis zum umfassenden, hinreißenden und fast italienisch anmutenden, in fünf Stimmen verteilten:



Am Schluß schwingt sich Schein geradezu in den Himmel hinein.

Man steigt ziemlich in die Tiefe, so man, von Calvisius und Schein kommend, bei Johann Schelle (1677—1701 amtierend) und seiner achtstimmigen Sterbemotette: Christus ist des Gesetzes Ende haltmacht. Schelle, der in vielstimmigen Konzerten (Kantaten) sich auszeichnete und seine verschiedenen Klangkörper gleichsam in Schlachtordnung aufstellt und sie wie ein Feldherr in Aktion treten läßt, ist weit mehr ein äußeres als inneres Talent, mehr Weltmann als in sich gekehrte Künstlernatur, für die damalige Zeit aber gerade der rechte Mann. Seiner Motette fehlt die tiefe Kunst der früheren Zeit so gut wie ganz; sie erschöpft das kurze — für Schelle viel zu kurze — Bibelwort trotz fortwährenden Hin- und Herwanderns keineswegs, aber es steckt eine rhetorische Eindringlichkeit in der Sprache und in der Anlage, die begreifen lassen, daß ein derart handfestes Kantorenstück, zumal bei dem Anlaß einer Trauerfeier, den gewünschten starken Eindruck hinterließ. Als ungleich wertvoller erweist sich Tristis est anima mea von Joh. Kuhnau, Bachs unmittelbarem Amtsvorgänger. Die bis zu fünf Stimmen gehende Motette ist tief elegisch, scheint somit einer ganz anderen Zeit anzugehören. Beinahe kann man sich das gerade auf moderne Hörer ganz unmittelbar wirkende, auch auf Stimmungswerte sich gründende Werk im 19. Jahrhundert geschrieben denken, zumal es stark subjektiv berührt. Vielleicht verdankt es sogar unmittelbaren persönlichen Erlebnissen

seine Entstehung; hatte es doch gerade Kuhnau in seinem Amt ganz und gar nicht leicht. So schön und weit selbständiger als bei Schelle der Satz ist, von altklassischer Führung ist er ziemlich weit entfernt. Aber welche Herzenstöne! So führt dann Bach mit: Der Geist hilft, wieder in jene Welt, die das Persönliche im subjektiven Sinn völlig ausschaltet. Nach dieser Wanderung in Leipzigs Kantorengeschichte fühlen wir uns bei Bach auch wieder wie im angestammten Hause.

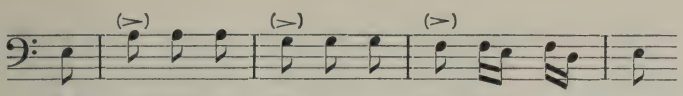
Kantaten-Abend

in der Thomaskirche

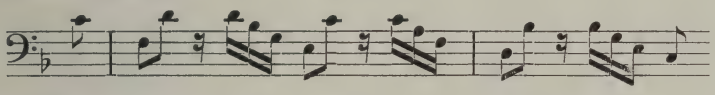
Nach wie vor wird ein Hauptnachdruck der Bachbewegung auf den Kantaten des Meisters liegen. Seit nahezu 100 Jahren, mit verstärkter und geschlossener Kraft seit Bestehen der um die Jahrhundertwende einsetzenden Neuen Bachgesellschaft, hat man sich an die Hebung dieses Schatzes gemacht, wir können aber keineswegs sagen, daß wir ihn auch nur einigermaßen erschöpft haben. Denn wohl ist die Zahl bekannterer Kantaten gewachsen, irgendwo und irgendwie dürfte fast jedes der etwa 200 Werke erklungen sein, dennoch ist aber selbst von Bachs großen Leistungen auf diesem Gebiet nur eine beschränkte Zahl innerer Besitz unsrer Musikfreunde geworden, wie denn nur immer wieder gesagt werden kann, daß gerade die Kantaten keineswegs durch Hören allein, sondern nur durch eine geistig-musikalische Beschäftigung wirklich erworben werden können. Damit soll gesagt sein, daß gerade auf diesem Gebiet noch außerordentlich viel zu tun ist.

Der Abend beginnt mit der Leipziger Pfingstkantate: Erschallet ihr Lieder, die einen sehr bezeichnenden Verlauf nimmt, der schon durch die Wahl der Tonarten für die einzelnen Stücke bestimmt wird. Die zwei in hellem Cdur stehenden Eingangsstücke bilden den elementaren, willenskräftigen Untergrund, dann folgt eine das Geheimnisvolle streifende Arie: O Seelenparadies, der sich das in das Innere führende Fdur-Duett: Komm, laß mich nicht länger warten, anschließt. Damit ist der Zweck der Kantate, der vom Pfingstereignis in unsern „Herzensgarten" führen soll, erreicht, der Choral am Ende des Werkes auf die vierte Strophe des Kirchenlieds: Wie schön leuchtet der Morgenstern, steht ebenfalls in Fdur; Cdur liegt also endgültig hinter uns.

Der knappe Eingangschor und die ebenfalls knappe erste Arie gehören also zusammen: Im ersten treffen wir auf einen keineswegs etwa leichten, vielmehr geradezu wuchtigen $\frac{3}{8}$-Takt auf Fanfarenmelodien, und mit welcher Energie Bach den Satz aufgefaßt wissen will, zeigt das zweite, fugiert durchgeführte Thema: Gott will. Gott will nach Bachs Auffassung die Herzen der Menschen im Sinne des Pfingstgedankens geradezu bezwingen. Man höre das elementar schlagende, von den Bässen angestimmte Thema mit dem Quartensprung:

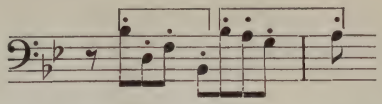


Die erste, lediglich von Trompeten und Pauken begleitete Arie: Heiligste Dreieinigkeit, ist mit ihrem Dreiklangs=Fanfarenmotiv eine solistische Cdur=Fortsetzung des Chores, wobei aber doch bereits intime Wendungen eingeführt werden. Herrscht hier Trompetenklang, so in der folgenden Arie: O Seelenparadies, vereinigter Unisono=Saitenklang. Die durchwegs gebundene Melodie verdankt ihre geistige Entstehung der Vorstellung von Gottes wehendem Odem. Die Arie soll fernhaft wirken, der „Tröster nahet sich" und zwar eben als Pfingstodem. In dem folgenden, sehr innerlichen Duett: Komm, laß mich nicht länger warten, ist das in der Arie angekündigte Nahen zur Wirklichkeit geworden: Alles wendet sich nunmehr nach Innen, nach rein innerlichem Erlebnis, die ganze Sprache wird, vom Ostinato=Baß:

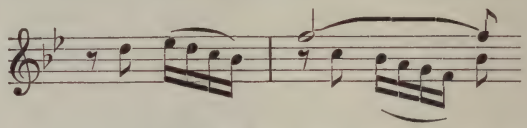


angefangen über den Dialog von Seele und Geist hinweg bis zur Violine, die den Choral: Komm, heilger Geist, figuriert durchführt, symbolisch. Je innerlicher, um so kunstvoller, kunstvoll im Sinn einer seelischen Verdichtung! Man sieht, wie tief der Pfingstgedanke: Von außen nach innen, in verschiedenster Hinsicht durchgeführt ist.

Hatten wir hier ein prächtiges Beispiel einer Entwicklungskantate, so in „O Ewigkeit, du Donnerwort" (1. Fassung) ein solches eines in sich verharrenden. Es geht dies so weit, daß der Schlußchoral der zweiteiligen Choralkantate nochmals die erste Textstrophe bringt, wie ferner die Grundtonart gewahrt bleibt. Das Werk kennt nur ein Hauptziel: so eindringlich als möglich von der Ewigkeit und ihren Qualen zu sprechen, um dem Menschen Furcht einzuflößen; dies ist zunächst der Grund für den geistvollen Gedanken, den ersten Chor in die Form einer französischen Ouvertüre zu gießen. Diese arbeitet in ihren Eckteilen mit dem Energie=Schreckensrhythmus , kam also der Idee der Kantate unmittelbar entgegen. Der fugierte schnelle Mittelsatz bot der Choralmelodie wegen besondere Schwierigkeiten. Bach greift zu einer freien Art Doppelfuge, wobei er dem zweiten Thema einige in Furcht getauchte Chromatik mitgibt, die in dem energisch dahinsausenden Allegrostrom scharf genug sich abhebt; das Ganze ein außerordentlicher Satz. In der Arie: Ewigkeit, spielen „ewig"=lange Töne eine große Rolle, weiterhin Seufzermotive in eigenartigen, wie hilflos dahinirrenden Intervallen. Die zweite, in Bdur stehende Arie: Gott ist gerecht, ist sachlich objektiv gehalten: Gott als gerechter Richter! Als solcher ist er sowohl staccato:



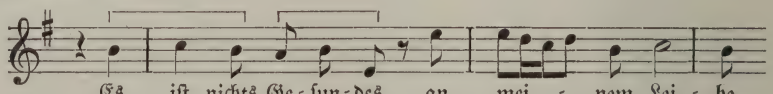
d. h. richtend, verurteilend (Gott ist gerecht), als auch eine milde Bindefigur:



In der Altarie (dmoll): O Mensch, errette deine Seele, scheucht Bach förmlich, die Melodie stolpert mit ihren Akzentverrückungen geradezu, eine Unruhe besonderer Art steckt in diesem Stück.

Der zweite Teil beginnt mit einer Trompetenarie: Macht auf, einem überaus lebendigen Alarmstück mit sehr viel malerischen Zügen. Immer wieder ist es Bach darum zu tun, durch eindringliche Schilderung der Ewigkeitsqualen zu schrecken, zugleich aber auch durch gebundene Figuren an das Los der Gerechten zu erinnern. In dem Duett: O Menschenkind treffen wir im Baß das Stakkatomotiv des gerechten Gottes, während die Singstimmen vorzugsweise weiche und warm zusprechende Töne finden. Bach versucht es auch mit Milde. Die sozusagen endlos gedehnten Melismen bei dem Hinweis auf den reichen Mann sollen nochmals an die endlose Qual erinnern. So bringt denn mit innerer Berechtigung der Schlußchoral nochmals die Worte der ersten Strophe des Kirchenliedes.

Die Leipziger Kantate: Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe gehört zu den Entwicklungskantaten — Moll-Dur — und nimmt ihren Ausgang von dem monumental aufgebauten, seinem Ausdruck nach aber geradezu das Krankhafte streifenden Eingangschor: Der Mensch an Leib und Seele krank, schildert sich selbst in seiner Qual und ruft nach dem Arzt, dem Erlöser. Die Worte sind alttestamentarisch — 38. Psalm —, um so bedeutsamer, daß Bach die Rettung dadurch anzeigt, daß er durch ein Blasorchester den Choral: O Haupt voll Blut und Wunden in die peinigenden Selbstanklagen hineinklingen läßt, also Christus am Opferkreuz in unsrer Phantasie auftauchen läßt. Keineswegs haben wir es mit einer Choralkantate zu tun, denn der Choral wird nicht etwa verarbeitet, sondern steht für sich da, wirkt kurz gesagt visionär. Das Hauptthema, das für den zweiten Teil des Chors das neue Thema für die Doppelfuge stellt, ist überaus reich und legt einen besonderen Nachdruck auf das Dräuen; sein erstes Motiv:

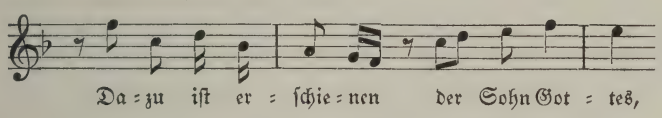


borgt sich das Orchester und führt es bis zum Letzten durch.

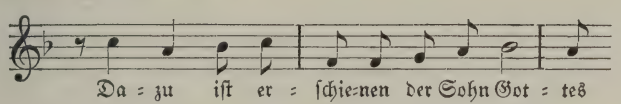
Auch die erste, nur vom Klavier begleitete, scharf betonte Arie: Ach, wo hol ich Armer Rat, steht noch in Moll, der Weg zum Retter ist

aber gefunden, und in der zweiten, in Cdur stehenden Arie: Öffne meinen schlechten Liedern hat Bach den Erdenstaub von sich geschüttelt und stimmt „im höhern Chor mit den Engeln" förmlich ein himmlisches Tanzlied an. Wie bezeichnend, daß er hier die drei Flöten dreistimmig verwendet, die er im Eingangschor die Choralmelodie unisono spielen ließ! Und nicht minder bezeichnend, daß er den Schlußchoral: „Ich will alle meine Tage" überaus hoch legt, d. h. ihn sich von Engeln gesungen und gespielt denkt, selbst das hohe a muß herhalten.

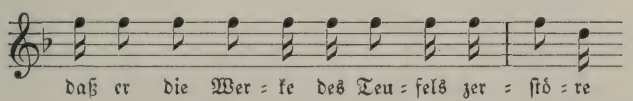
Niemand wird bei der folgenden Kantate: Dazu ist erschienen der Sohn Gottes unmittelbar auf eine Weihnachtskantate schließen, denn weder textlich noch vor allem musikalisch stoßen wir auf weihnachtliche Töne. Die Geburt Jesu tritt völlig zurück, statt dessen erscheint Christus als Zerstörer der Werke des Teufels. Alle weihnachtliche Beschaulichkeit fehlt, Christus ist als gewaltiger Kämpfer gedacht, die christliche Gemeinde steht zunächst abseits und sieht staunend zu, was Christus für sie tut. Das vokale Hauptthema gibt denn auch ein echt bachsches Bild von Christus als heldischem Streiter:



Von oben, vom Himmel steigend, führt die Melodie — die erlöste Menschheit — wieder in die Höhe, in den Himmel. Der Satz ist gleich anfangs vierstimmig. Für die spätere Durchführung, als Bach Christus unmittelbar mit dem Teufel zusammenstoßen läßt, konnte er diese, mehr harmonische als kontrapunktische, Melodie auch nicht brauchen und er gibt ein zweites Christusthema mit dem Anfang:



Die denkbar hartnäckige, granitharte Teufelsmelodie heißt aber:



Man kann sich nun vorstellen, was bei einem Bach aus der Verwendung derartiger Melodien entsteht! Dramatische Monumentalität, monumentale Dramatik!

Obwohl nur einteilig, hat diese Ausnahms=Kantate sogar drei Choräle. Ganz und gar nicht zufällig. Sowohl Chor wie Arien sind etwas Übermenschliches, unmittelbar auf Christus und den Teufel sich Beziehendes;

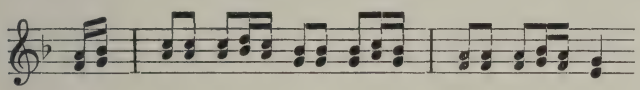
die Gemeinde, der Mensch, steht abseits und sieht den Kämpfen Christi zu. Und so treten die Choräle als Ausdruck der christlichen Gemeinschaft gewissermaßen in Gegensatz zu den sonstigen Kernstücken, aber in sehr verschiedener Art. Im ersten Choral spricht die Menschheit fast kleinlaut ihren Dank für Christi Erscheinen und Kampf aus, im zweiten, nach der Höllenarie, wendet sie sich beherzt — auf die mutige Melodie von: Schwing dich auf — an die Schlange und singt: Schüttle deinen Kopf. Die stark instrumentierte Teufelsarie: Höllische Schlange, wird dir nicht bange? ist ein beinahe groteskes Stück von einer dämonischen Kraft und Leidenschaft, die Schlange schleicht sowohl unheimlich (Violinfiguren), als sie in die Höhe schnellt; kann doch der Musiker alles Derartige unmittelbar miteinander verbinden. Das begleitete Rezitativ: Die Schlange, so im Paradies, mit seinen sinnlichen Akkordfiguren ist sehr wichtig, weil uns berichtet wird, daß die Sinnlichkeit keineswegs etwa getötet worden ist — so wenig wie die Höllenschlange —, ihr aber „alles Gift benommen" sei, was in der letzten Arie: „Christenkinder, freuet euch" eine elementare Darstellung findet; denn hierum geht es schließlich. Der tiefe, weit über den Text gehende Sinn der Arie ist nun eben der, daß der Sinnlichkeit durch einen feurig-freudigen Christenglauben — dieser Art ist die Musik — begegnet, d. h. ihr das Gift entzogen werden kann. Jesus in uns, gilt es einen ähnlichen Kampf zu bestehen, wie ihn Christus für die Menschheit bestanden. Und so stoßen wir auf Themen mit außerordentlicher Schwungkraft, Geistiges und Sinnliches werden einheitlich gefaßt. Man kommt über diese tiefsinnige Kantate überhaupt nicht weg. Etwas Besonderes ist dann noch der in fmoll einsetzende, in Dur schließende Schlußchoral mit seinem mächtigen, inneren Crescendo. In gewisser Beziehung faßt er, unmittelbar auf den Menschen bezogen, nochmals alles zusammen.

Orchesterkonzert

im Großen Saale des Gewandhauses

Das Orchesterkonzert bringt außer Bachschen Werken noch solche von Antonio Vivaldi, von Johann Christian Bach und von G. P. Telemann. Von ersterem hat Bach eine ganze Anzahl Violinkonzerte — die Zahl steht auch heute nicht ganz fest — für Klavier und Orgel übertragen, und man wird diesem für die Entwicklung der damals wichtigsten Instrumentalform, eben des Konzerts, überaus bedeutsamen Komponisten nicht weniger als dreimal im Verlauf dieses Festes begegnen. Was der jüngere Bach von diesem italienischen Zeitgenossen, einem in seiner Art außerordentlichen Kopf, lernen konnte, ist auch heute nicht so ganz entschieden, da hinsichtlich innerer Kompositionsfragen der italienische Meister dem deutschen ganz und gar nichts bieten konnte. Aber unzweifel-

haft übte er durch seine formal überaus klaren, dabei geist- und phantasievollen Werke auf Bach eine sehr starke Anziehung aus. Noch kennt man Vivaldi fast lediglich durch die Bachschen Übertragungen; das F dur-Konzert zeigt ihn in einem ganz unbekannten Werk, einem Violinkonzert mit ungewohnt starkem Orchester, nämlich außer Oboen sogar zwei Hörnern. Wichtiger ist aber der geradezu burschikose, ungenierte Ton, der hier lebt. Man höre, nach den spannenden Einleitungstakten, das Hörnerthema:



Das klingt wie von der Straße herauf, hat übrigens vielleicht auf den letzten Satz des ersten Brandenburgischen Konzerts eingewirkt. Und in diesem Ton geht's weiter, wobei es die reizvollsten Mischungen zwischen den einzelnen Instrumentalgruppen absetzt. Mag manches für unsere Begriffe etwas leer klingen, gefesselt wird man immer wieder, trotz der großen Ausdehnung des Satzes. Der letzte Satz ist von ähnlich lockerem Geist beseelt, wie lauschig aber Stellen, in denen die Solovioline sich in Figuren ergeht, während das ganze Orchester in langen Tönen begleitet, d. h. den Solisten still bewundert; Vivaldi greift in derartigem ein Jahrhundert vor. Der langsame Satz ist ein echter und schöner Siziliano mit geradezu adligen Solomelodien.

Daß der jüngste Sohn Bachs Johann Christian, der sog. Mailänder oder Londoner Bach, eine Größe und wohl sogar der begabteste aller Söhne Bachs ist, wird uns erst heute so recht bewußt. Freilich, mit seinem Vater hat er, als Ganzes genommen, nichts mehr zu tun — den sebastianschen c moll-Ton wird man aber in seinen c moll-Klaviersonaten nicht überhören wollen —, er gehört einer neuen Zeit an, die gerade auch er herbeiführen half. Johann Christian ist der blendendste Vorgänger Mozarts, und die in letzter Zeit in Kiel erfolgte und von starkem Erfolg begleitete Aufführung der Oper „Lucius Silla" — bereits 6 Aufführungen — hat dargetan, daß die Oper mit einem anderen Text ohne weiteres für unsere Zeit gewonnen werden könnte. Man lernt am Bachfest diesen Komponisten in drei Arien kennen, die der um diesen Sohn Bachs überaus bemühte Ludwig Landshoff ausgegraben hat, und man wird erstaunt sein, auf das Ebenbild eines Mozart zu stoßen. Welche A dur-Milde und Schönheit in der ersten Arie, man glaubt den Liebesodem Mozarts zu verspüren. Dann in der englischen Konzertarie, welcher Liebreiz in der Einleitung, die in der „Heldenarie" eine hinreißende Fortsetzung erfährt, nämlich einen C dur-Marsch von einem Feuer, einem Stolz und einer Schlagkraft, die durch die Mannigfaltigkeit, mit der Bach Einzelzüge des Textes aufgreift, einen immer neuen, mozartschen Antrieb erhält. Denn Bach besaß gerade auch von jenem scharfen, beweglichen Geist, der der Mozartschen Kunst schließlich das Gepräge gibt, einen erklecklichen Teil. Die dritte, etwas

lange Arie, in G dur stehend und von der liebenden, die Liebe zugleich verneinenden Diana gesungen, gehört zu den konzertierenden, wie man solche auch aus Mozarts Werken kennt; die Eleganz, mit der Bach Sopran und Flöte miteinander wetteifern läßt, ist von Mozart nicht übertroffen worden. In der gleichen Kantate gibt's noch eine Arie des schlummernden Endymion, in Es dur-Wärme und Feierlichkeit noch besonders auf Mozart hinweisend.

Telemanns Suite in B dur aus dem großen Sammelwerk „Tafelmusik", das erst kürzlich durch M. Seiffert erschlossen worden ist, führt in ihrer besonderen Bedeutung zu Händel, der ihr verschiedene Stücke entnommen und in seiner Art bearbeitet hat, was an dieser Stelle weniger berührt. Da die Zahl der Bachschen Orchestersuiten sehr beschränkt und Telemann mit seinem queckfilbernen Geist zudem ein Meister auf diesem Gebiet ist, dürfte ein gelegentliches Auswechseln nur begrüßt werden. In Telemann mischen sich bereits zwei Zeitalter, der schwere Stil hat an Wucht eingebüßt, der galante aber findet eine Vertiefung durch die solide Kontrapunktik des früheren Stils und ist vor Verflachung geschützt. Welch Krösus Telemann an Einfällen ist, zeigt diese geistsprühende Suite an allen Ecken und Enden.

Die beiden a moll-Konzerte von Bach im gleichen Konzert zu hören, kann auch nützlich sein. A moll gehört zu den wenigen Tonarten, die bei Bach einen erheblich anderen Charakter haben als in der späteren Zeit, nämlich einen überaus tatkräftigen, dabei harten und bis zu dämonischen Kraftausbrüchen sich steigernden. So etwas wie in den Eckſätzen vor allem des Tripelkonzerts ist in a moll überhaupt nicht mehr gedacht, geschweige ausgeführt worden. Allerdings hat dieses Konzert einen besonderen Ursprung in einer der schäumendsten, dahinrasendsten Klavierfugen, die es von Bach gibt, dem Präludium und Fuge in a moll, aber es wird hier durch eine Art Zusammenfassung der Kräfte alles noch gesteigert. Zumal im letzten Satz; da rennt, fliegt das Klavier wie ein feuriger Geist immer vorwärts, und fährt das Orchester dazwischen und bringt das Klavier zum Schweigen, gleich fährt es wieder auf und setzt seine immer toller werdende Hetzjagd fort. Da werden dann die für das ganze Konzert so wesentlichen Triolen zu Sechzehnteln, gegen Schluß wird das ganze Spiel insofern noch erregter, als Bach auch mit einigen dynamischen Lichtern auffallend spielt. Daß er dann trotzdem, nach der rasend erreichten Kadenz, die entfesselten Kräfte wieder bindet, zeigt, daß Bach bei allem Dionysischen schließlich doch Apollyniker ist. Das a moll-Tripelkonzert gehört auf alle Fälle zu seinen erstaunlichsten instrumentalen Leistungen. Seinen zweiten Satz werden wir gleich wieder treffen.

Orgelkonzert

in der Nikolaikirche

Man könnte ein Bachfest abhalten, das lediglich dem Orgelkomponisten gewidmet wäre: derart groß ist die Fülle der Werke als solcher, dann aber auch der verschiedenen Gattungen und Formen. Strömt doch bei Bach alles zusammen, was es auf diesem Gebiet überhaupt gab; von Konzerten mit Orchesterbegleitung abgesehen. Das Orgelkonzert gibt einen kleinen Ausschnitt hiervon. Es beginnt mit der dritten der sechs Orgelsonaten für zwei Klaviere und Pedal, die in der Literatur des Triosatzes, den sie überaus rein vertreten, eine besondere Stellung einnehmen. Nicht, daß es stark seelische oder phantasievolle Werke wären wie etwa die großen Präludien und Fugen, vielmehr stehen wir einer Spielmusik gegenüber, die, aus dem Unterricht hervorgegangen, das Strenge mit dem Angenehmen verbinden will, spielend leicht in strenger Zucht verläuft und diese Doppelforderung auch an den Spieler stellt.

Hier rächt sich das kleinste Versehen, an Durchsichtigkeit suchen die Sonaten ihresgleichen, und hierin besteht, da die rein kontrapunktisch gehaltenen Gedanken an und für sich gar nicht sehr bedeutend sind und sein wollen, ihr besonderer Reiz: geistreichstes, lebendiges Spiel imitatorischer Art. Auch der langsame Satz macht hiervon keine Ausnahme; wir kennen ihn bereits, hat ihn doch Bach in seinem Tripelkonzert wieder verwendet.

Wer erkennen will, wie Bach ein Vivaldisches Konzert für Orgel bearbeitete, greife nach dem dritten Band der Orgelwerke in der großen Bachausgabe, wo er den ersten Satz des a moll-Konzerts im Original findet. Auch der Musikfreund wird an diesem Vergleich seine helle Freude haben. Eigentlich ist's erst Bach, der aus dieser Musik all' das herausholt, was in ihr steckt. Von aller rein musikalischen Bereicherung abgesehen, Bach erst gibt dieser Musik den letzten weltmännischen Schliff. Es gibt denn auch keine elegantere und pikantere Orgelmusik, als wie sie uns hier entgegentritt, mit den Orgelsonaten verglichen, ist diese Kurzweil geradezu Theater, erfordert aber auch vom Spieler höchste Beweglichkeit und Eleganz. Böten die Organisten derartige Musik, vollendet vorgetragen, öfters, ihre Konzerte wären besuchter. Auf den ernsthaften zweiten Satz mit seinem ostinato-Baß gebe man dieses Mal besonders acht.

Von dieser weltlichen Musik zu Bachs Choralkunst führt kein Weg; es sind verschiedene Welten. Solange nun allerdings der Musik- und Klavierunterricht nicht stärker auf diesen einzigartigen Schatz vorbereitet, wird dieses Heiligtum Bachschen Geistes nur von wenigen wirklich gekannt. Jedes dieser, gerade auch kleinsten Werke erfordert, zumal heute, wo die Kenntnis der Choralmelodien immer geringer wird, ein Einzelstudium, wie ja der innerste Bach nur in stillem Haus sich gewinnen läßt. Zunächst wären die bestimmten Typen der Choralbearbeitung anzu-

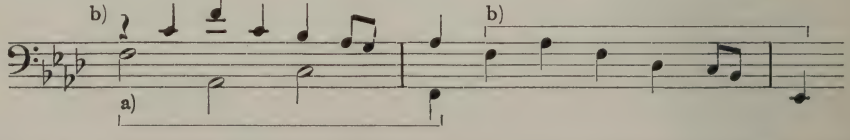
geben, Hand in Hand gehend mit der Kenntnis der ganzen Worte, zumal Bach nicht immer den Ausgang von der ersten Strophe nimmt. Oft überwiegen dichterische, oft mehr rein musikalische Gesichtspunkte, ein einziges Choralvorspiel aber wirklich gewonnen zu haben, kann einen Gewinn fürs Leben bedeuten. Geistig-seelischer Art sind alle. Welche Milde bei vollster Bewegung in „Valet will ich dir geben", in dem jede Choralzeile eine ausführliche Behandlung erfährt, welche kindliche G dur-Freudigkeit in „Kommst du nun, Jesu", wo die Melodie, jedem kenntlich, lediglich im Baß erscheint! Für das dritte Vorspiel: O Lamm Gottes unschuldig, muß man das Gesangbuch vor sich liegen haben — darauf rechnet Bach überhaupt —, um die innerlichst beglückte Musik, die jede der drei Strophen besonders behandelt, auch in ihren Einzelheiten verstehen zu können, was besonders für die dritte, die Sterbestrophe mit ihrer Chromatik, wichtig ist.

Und nun zum Schluß noch ein monumentaler „Orgelbach", das e moll-Werk mit der sog. „Springbrunnenfuge". Die Verbindung von Präludium und Fuge ist im Grunde genommen die Bach entsprechendste Form, die, ins Menschliche übersetzt, mit Freiheit und Zucht zu bezeichnen wäre, beides zugleich wieder als Einheit genommen. Wir werden an diesen Werken nie auslernen, und zumal das große in e moll ist hinsichtlich seiner Fugen-Auffassung immer noch ein Problem.

Erste Kammermusik

im Großen Saale des Gewandhauses.

Die erste Kammermusik bringt lediglich Werke von Bach, und zwar allen engeren Musikfreunden vertraute, zum Schluß dann aber noch etwas Besonderes, die letzthin entdeckte Violinsonate, die aber, in gewisser Beziehung wenigstens, ebenfalls „bekannt" ist. Die Klavier-Violinsonate in f moll, mit den andern fünf dieser Gattung Bachs reichster und herrlichster instrumentaler Periode, der Köthener Zeit (1717—1723) entstammend, enthält in ihren beiden langsamen Sätzen unsterblichsten Bach; hier klingen jene Töne zu uns, die kein Meister, weder vor noch nach ihm, wieder angeschlagen hat. Ist man hier gewissermaßen im innersten Heiligtum von Bachs Seele, so wendet sich der Meister in den beiden schnellen Sätzen in dem Sinne nach außen, als es hart, scharf und kantig zugeht, und zeigt sich uns jener Bach, der auch im Leben keine Kompromisse kannte. Das Largo ist eigentlich nichts weiter als eine Bachsche Melodiegestaltung über den f moll-Dreiklang, wobei gleich die erste sich ergebende Melodie auch wieder als Baß zur Verwendung gelangt, nämlich:



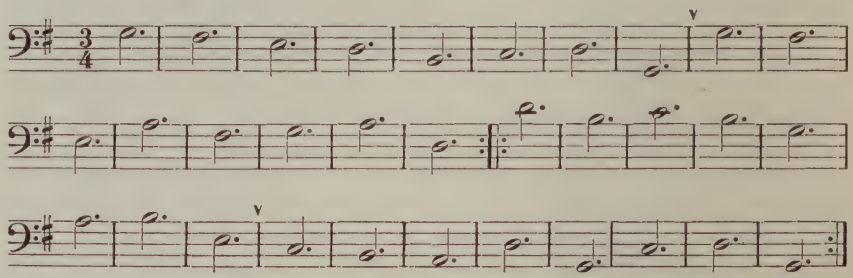
Das ist eigentlich alles, was Bach zur Verwendung bringt, und wie dies geschieht, gehört nun einmal zu den instrumentalen Wundern. Der Satz ist im Grunde genommen nur dreistimmig und vorzugsweise dem Klavier übertragen. Die Violine verbleibt im Hintergrunde, um so ergreifender, wenn sie gegen den Schluß zu einigen ganz persönlichen Solotönen greift. Das Stück ist ein Mysterium, kaum weniger aber das Adagio, das ein Gegensatz zum ersten, streng melodischen, in das Wunderreich von Bachs Harmonik führt und von greifbarer Melodik völlig Abstand nimmt. Zwischen diesen braust, ebenfalls in Moll — tatsächlich stehen auch alle vier Sätze in diesem Tongeschlecht — das erste Allegro, der eigentliche Hauptsatz der Sonate, nur einmal in der reizvollen As dur-Episode ein lächelndes Gesicht zeigend; und noch schärfer, haariger könnte man sagen, ist das Vivace des Schlußsatzes, das, und zwar gleich im Thema, auch die Chromatik ins Feld führt. Man könnte aber auch hier nicht sagen, ob das Melodie- oder Baßthema zuerst erfunden worden ist, von welchem Schaffensprinzip nachher noch die Rede sei.

Bachs Solosonaten (und Suiten) für Violine allein sind durch die rastlose Tätigkeit unsrer besten Geiger Gemeingut der musikalischen Welt geworden. Die C dur-Sonate ist nächst der d moll-Suite (mit der Chaconne) heute wohl die berühmteste, ihre gewaltige Fuge (über ein Choralthema) mit ihren 354 Takten der eigentliche Höhepunkt der Violinliteratur auf diesem Gebiet. Eine Stoßkraft steckt nun einmal in diesem Mann, als flössen die Kräfte eines ganzen Musikergeschlechts in ihm zusammen. Das einleitende Adagio spinnt Melodien lediglich über das rhythmische Motiv , das Largo ergeht sich fast einzig in getragenen $^1/_{16}$-Melodienketten, die im Schluß-Allegro zu dahinbrausender Entfaltung gelangen. Immer wieder bemerkt man eben, daß Bach möglichst ein und dasselbe bis aufs letzte verfolgt, er strömt aus, seine Seele ist bis aufs Äußerste gefüllt und bedarf keiner Anleihen.

Die sogenannten Goldberg-Variationen, d. h. die Aria mit 36 Veränderungen, gehören zu den Klavierwerken, die Bach im Jahre 1739 durch den Druck und zwar als vierten Teil der Klavierübung veröffentlichte. Seine Entstehung verdankt das in seiner Klaviermusik einzig dastehende Werk einem äußeren Umstand. Der Clavecinist Goldberg war Schüler Friedemanns in Dresden, gelegentlich auch J. S. Bachs, und stand in Diensten des hochmusikalischen, aber kränkelnden russischen Gesandten Grafen Kayserling. In schlaflosen Nächten ließ dieser sich von Goldberg vorspielen und äußerte einmal den Wunsch, von Bach Klavierstücke zu besitzen, die sich gerade für den nächtlichen Vortrag eigneten, also wohl kleine, abgeschlossene Stücke, die in ihrem Charakter viel Abwechslung boten. Bach kam dem Wunsch nach, traf mit den „Goldberg-Variationen", wie der Graf sie selbst genannt hat, so ausgezeichnet den Geschmack des Be-

stellers, daß dieser sich an den Variationen nicht satthören konnte, Bach übrigens auch reich belohnte. Das waren noch Musikfreunde!

Wenn Bach das Werk Variationen nannte, so bedarf diese Bezeichnung für den modernen Hörer einer Anmerkung. Weit stärker als von der Melodie, einer viel früher geschriebenen Sarabande, arbeitet Bach, seinem eigentlichsten Wesen entsprechend, vom Baß aus. Dieser und die mit ihm verbundenen harmonischen und kontrapunktischen Vorstellungen sind es, die Bach zum Ausgangspunkt nimmt, und in deren Dienst er seine melodische Erfindungskraft stellt; das Prinzip der Passacaglia ist also entscheidend. Statt der Melodie ist deshalb auch für den Hörer der Baß viel wichtiger, weshalb er mitgeteilt sei:



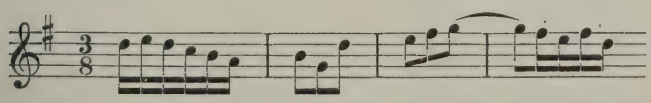
Es dürfte sich einmal näher beweisen lassen, daß dem Werk, der Anordnung der Variationen, ein bestimmter Kompositionsplan zugrunde liegt. Auf einzelnes hier einzugehen, ist ganz ausgeschlossen, auf die letzte Variation sei insofern hingewiesen, als es sich um ein Quodlibet handelt, in dem zwei derbe Volkslieder (1. Kraut und Rüben, 2. Ich bin so lang nicht bei dir gewest) zur Verwendung gelangen. Solche Quodlibets zu improvisieren, gehörte zu den Späßen damaliger urwüchsiger Musikanten, wie sie in der Bachschen Familie zu finden waren. Bei ihren Zusammenkünften ging es auch in dieser Hinsicht toll zu, und offenbar hat Bach dieser Sitte in der letzten Variation ein Denkmal gesetzt, zugleich dadurch betonend, wie tief seine Musik auch im musikalischen Volksboden wurzelt.

Über die kürzlich entdeckte Violinsonate in Gdur, deren Autograph sich im Privatbesitz Herrn M. Gorkes in Eisenach befindet, unterrichtet ein trefflicher Aufsatz Dr. F. Blumes im eben erschienenen Bachjahrbuch. Die Echtheit des Werkes ergibt sich aus einer Reihe Gründen mit unzweifelhafter Sicherheit, so daß hierüber kein Wort zu verlieren ist. Bei der näheren Untersuchung stellte sich nun heraus, daß diese Sonate eine Art Vorgängerin in der Gdur-Triosonate für Flöte, Violine und Klavier insofern hat, als diese — mit kleinen Unterschieden — die ganz gleiche Baßstimme aufweist, während die Melodiestimme nicht nur gründlich verschieden, sondern künstlerisch bedeutend höher einzuschätzen ist. Dr. Blume stellt nun die Hypothese auf, daß nicht etwa das künstlerisch vollendete Werk, eben unsere Violinsonate, das spätere sei, sondern die Triosonate,

die er für die Arbeit eines Schülers Bachs hält, der die Violinsonate in ihrer Baßstimme zugrunde lag. Das nun ist sehr wenig wahrscheinlich, naheliegend hingegen, daß Bach die sicher ziemlich früh entstandene und noch nicht ausgewachsene Triosonate später — das von Bach benützte Notenpapier weist die Zeit nach 1727 — umarbeitete, hierbei wohl den Baß fast durchgängig brauchen konnte, nicht aber die Melodiestimme. Das ließe dann auch einen tiefen Blick in Bachs Schaffen tun. Wir wissen zur Genüge, daß sich seine melodische Kraft sehr gern im Anschluß an eine eigene — oder fremde — Baßstimme entfaltete, dieser selbst auferlegte Zwang es war, dem er gerade auch melodisch Ungemeines verdankte. Jedenfalls liegt die Neubearbeitung eines Werkes auf Grund der Baßstimme bei Bach ganz nahe, zumal kein eigentlicher Anlaß vorliegt, die Triosonate, deren Schwächen erst durch den Vergleich mit dem weit späteren, ausgewachsenen Meisterwerk offenbar werden, Bach abzusprechen. Es scheint, daß dieser bedeutsame Bachfund uns gar manches Wichtige lehren kann.

Es wird für alle engeren Bachfreunde einen einzigartigen Genuß bedeuten, die Meistersonate mit der innerlich noch nicht ausgereiften zu vergleichen. Vor allem hat das einleitende Adagio gewonnen, wo wir nunmehr auf jene frei verschlungenen, „unendlichen" Melodien stoßen, die für Bach so ungemein bezeichnend sind. Die Innigkeit ist mit der Mannigfaltigkeit gewachsen, das Adagio gehört nunmehr zu den echt Bachschen G dur-Schwärmereien. Ganz andern Zug hat auch das Vivace; vielleicht weist die nunmehrige Melodiegestaltung mit ihrem starken Anklang an die G dur-Arie der Matthäuspassion: „Ich will dir mein Herze schenken" auf die Entstehungszeit. Wie kühn und frei der neue Anfang:

gegenüber der votierenden Melodie in der Triosonate:



wobei aber selbst an diesem Beispiel zu bemerken ist, daß Bach sich auch wieder (3. und 4. Takt) an die „Vorlage" hielt. Man erkennt dies auch sehr deutlich am Grave, und schließlich ist der letzte, kontrapunktische Satz nicht viel anderes als die Bearbeitung des Trios zu einer Violinsonate, wobei die drei selbständigen Triostimmen in zwei zusammengezogen werden mußten. Vor allem, wir sind um ein meisterliches Werk für Violine und Klavier bereichert, und zwar um eine eigentliche Violinsonate, denn die berühmten sechs Sonaten sind solche für Klavier und Violine, d. h. insofern Triosonaten, als das Klavier mit zwei obligaten Stimmen arbeitet.

Zweite Kammermusik

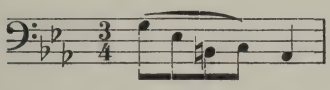
im Saale des Landeskonservatoriums

Das Konzert bringt gleich zum Eingang ebenfalls eine Gdur-Sonate, die für Viola da gamba und Cembalo, ein ausgesprochenes Geschwisterwerk zu der obigen Trio-, d. h. Violinsonate. Nicht nur in der Zahl und Anordnung der Sätze, auch hinsichtlich der Tonarten entsprechen sie einander, und auch im Charakter der einzelnen Sätze findet sich kein wesentlicher Unterschied, woraus, nebenbei bemerkt, zu erkennen ist, wie einheitlich Bach aus dem Wesen einer bestimmten Tonart erfindet und entwickelt. Gerade seine G dur-Werke, die nur in manchen fugierten Sätzen eine gewisse Wucht aufweisen, im übrigen aber schwebend und leicht gehalten sind, weisen starke Verwandtschaft miteinander auf. Besonders reizvoll ist hier das erste Allegro, das eine von Bach sehr geliebte Melodie in fröhlicher G dur-Fassung ausspielt. Das e moll-Andante arbeitet sehr stark akkordisch, Bach „präludiert" in seiner Art, und als „Fuge" entspringt eines der launigsten Allegri im strengeren Satz, die Bach in G dur geschrieben.

Die gewählten Klavierkompositionen dürfen als ausgesprochene Werke für das Cembalo angesehen werden. An und für sich ist der Streit Klavier oder Cembalo nur so weit entschieden, als es heißen muß: Klavier und Cembalo. Daß die beiden Duette, klavieristisch gesteigerte Stücke wie wir sie in dieser strengen Kanonform auch in der Kunst der Fuge finden, echte Cembalostücke sind, bedarf lediglich der Kontrolle durch das Hören; denn diese Wirkungen bei zweistimmigem Satz gibt das Klavier nicht her. Wie hoch Bach diese Stücke einschätzte, erkennt man daran, daß er sie in sein gedrucktes vierteiliges Werk „Klavierübung" aufnahm, wo sie unmittelbar nach den Chorälen stehen. Partita Nr. 6 gehört in den ersten Teil dieser Sammlung; das bekannteste Stück des aus sieben Sätzen bestehenden Werks ist die einleitende Toccata, die sich auch im Notenbuch der Anna Magdalena Bach findet, also schon damals auf besondere Liebhaber stieß, ein herrliches Stück mit Bachscher e moll-Pathetik; wer aus ihm zugleich Romantik heraushörte, hätte so unrecht nicht.

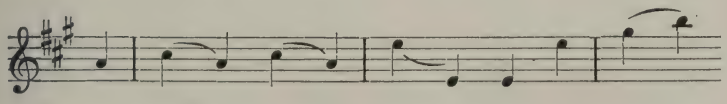
Daß mitten in das instrumentale Musizieren auch eine Anzahl Lieder hineingestreut wurden, dürfte sehr begrüßt werden. 17. und 18. Jahrhundert werden hier einander gegenübergestellt, was lehrreich genug ist. Zunächst erkennt jeder, daß das Lied in dieser Zeit eigentlich kaum vorwärts gekommen ist, weiterhin, daß das frühere Zeitalter das spätere an Kraft, Frische und Ungebrochenheit bei weitem übertrifft. Indessen war die sentimentalische Richtung für die Entwicklung des Liedes wohl sicher nötig, da Schubert ohne sie nicht wirklich denkbar ist. Diese Urfrische und schlagende Sicherheit im 17. Jahrhundert, wie abgeblaßt dagegen die beiden Vertreter der späteren Zeit. Und nichts ist ein empfindlicheres Seelenbarometer als das Lied.

Die sechs Suiten für Violoncello allein werden wohl immer eine schwere Kost bleiben trotz der herrlichen langsamen Sätze, die selbst die der Violinsolowerke an tiefem, dem Instrument entsprechenden Charakter noch übertreffen. Jedenfalls ist es den Cellisten immer noch nicht gelungen, ihre Solowerke in ähnlichem Maße durchzudrücken wie es den Geigern ihrerseits geglückt ist. Die C moll-Suite ist von tiefstem Ernst und von einer Pathetik in den drei langsamen Sätzen (Praeludium, Allemande und Sarabande) erfüllt, die herrliche Gelegenheit bieten, Bach auf dem Gebiete der C moll-Pathetik mit Beethoven zu vergleichen. Diese Sätze spielen sich übrigens sehr schön auf dem Klavier und müßten wenigstens auf diese Art innerste Hausmusik werden. Die Sarabande ist in diesem Werk einstimmig, was spricht aber dieses großartige Melancholie-Motiv aus:



Von den lebhaften Sätzen sind die beiden Gavotten die eingänglichsten.

Nach diesem ernsten, ausgeprägt deutschem Werk plötzlich tiefblauer, italienischer Himmel und weiche, warme Luft: Antonio Vivaldi hat nochmals das Wort und zwar mit jenem Konzert, auf das Arnold Schering, der Geschichtsschreiber des Konzerts, schon vor 25 Jahren die Konzertgesellschaften hingewiesen hat. Endlich erklingt es einmal. Von der damals sehr beliebten Echowirkung macht Vivaldi hier insofern eine grundsätzliche Anwendung, als er zwei Soloviolinen einander echoartig gegenüberstellt, über die bloßen Echowirkungen aber bald hinausgeht, sofern er die Echo-Violine auch selbständig an der Entwicklung teilnehmen läßt. Die Soloviolinen lassen sich lediglich von Violinen begleiten, was ihrem Spiel noch etwas besonders Durchsichtiges gibt; das Larghetto spielt sich sogar nur zwischen den Soloviolinen und je einer Bratsche ab. So liegt über dem Ganzen ein feiner Duft. Kunst im Bachschen Sinn fehlt durchaus, die Melodie bedeutet so gut wie alles, kaum jemals haben sich auch, und zwar im guten Sinne, deutsche und italienische Musik schärfer gegenübergestanden; und doch konnte die erstere viel von dieser haben, während umgekehrt kaum ein Weg hinüberführt. Wie originell Vivaldi vorgeht, erkennt man gleich am Tuttithema, das, geradezu gesangsmäßig, nichts von einem üblichen Allegro-Thema an sich hat:



Man halte ein Bachsches oder Händelsches Charakterthema diesen einfachen harmonischen Melodienblüten gegenüber! Und wenn die Solovioline in freien, langen Tönen mit Trillern beginnt, glaubt man etwa bereits

bei Viotti zu sein. Das Konzert hat etwas Frühlingsmäßiges, es herrscht eitel Sonne und Licht. Und dazu noch die Echos! Im Schlußsatz treffen wir dann aber ein Charakter-Tuttithema. Nach diesem Konzert geht es sich schön auch in dem deutschen Frühling!

Die Matthäus-Passion

Dieses Bachfest steht im Zeichen der Matthäuspassion und ihrer vor 200 Jahren in der Thomaskirche zu Leipzig erfolgten Erstaufführung. Wir wissen so gut wie nichts über dieses Ereignis, das damals allem Anschein nach so gut wie keines war, während heute eine Angelegenheit der ganzen musikalischen Welt daraus geworden ist. Bedeuten doch für ungezählte Tausende Matthäuspassion und Bach das gleiche! Derart stark ist die geradezu übernatürliche Macht, die diesem Werk entströmt, und zwar entströmt gerade seit 100 Jahren, als es unter der Leitung des blutjungen Mendelssohn in Berlin zum ersten Male seit Bachs Erdenwallen wiederum vor der Öffentlichkeit erklang. Vor der Öffentlichkeit! Denn die öffentliche Aufführung war schon lange innerlichst vorbereitet und bedeutete weiter nichts als den allerdings wichtigen Versuch, ob die Kunst Bachs auch der Allgemeinheit, nicht nur einer kleineren, in langer Arbeit zu Bach erzogenen kunstbegeisterten Gemeinde zugänglich gemacht werden könne, ein Versuch, der nun eben mit der Matthäuspassion herrlich gelang. Und hier gilt es eines Mannes zu gedenken, der wie kein zweiter um die Wiederbelebung, die Auferstehung der Bachschen Werke bemüht gewesen ist, dessen Namen aber bis in dieses doppelte Gedenkjahr — der Leipziger Erst- und der Wiederaufführung in Berlin vor 200 und 100 Jahren — weit hinter dem Mendelssohns zurückgetreten ist. Das ist Friedrich Zelter, der damalige Direktor der Berliner Singakademie und beste Freund des späteren Goethe gewesen, ein Mann, dessen Verdienste um Bach derart ungewöhnlich sind, daß wir heute, bei allen unseren Bemühungen um die Bachsche Kunst, beschämt dastehen und ohne Zögern diesem Manne, der verkörperten Treue und Tüchtigkeit, die Palme reichen. Und dies um so bereitwilliger, als wir von dieser erstaunlichen, in der Stille geübten Tätigkeit ausführliche und sichere Kunde erst seit diesem Jahre haben, es also ebenfalls 100 Jahre gebraucht hat, bis wir uns auch nach dieser Seite hin dankbar erweisen können. Vor zwei Jahren haben wir geglaubt, Bachs letztes und größtes instrumentales Werk, die Kunst der Fuge, zum ersten Male zum Erklingen gebracht zu haben: vor über 100 Jahren hat dies bereits Zelter — zum größten Teil wenigstens — getan, er hat es getan mit etwa hundert anderen Werken Bachs, unter denen sozusagen alles sich findet, was auch heute an vorderster Stelle der Bachpflege steht. Wir finden da die sämtlichen Motetten, zahlreiche Kantaten, viele Konzerte, die Ouvertüren, Orgelwerke, weiterhin aber die beiden Passionen und sogar die Hohe Messe. Eigentlich hat Zelter in

über 30 Jahren stiller, zäher und unauffälliger Arbeit all das getan, wozu die allgemeine öffentliche Musikpflege in Deutschland etwa 100 Jahre gebraucht hat! Vor dieser unentwegten, zähen, von unausgesprochenem Idealismus getragenen Arbeit stehen wir heute bewundernd still, um so mehr, als sie ebenfalls in Vergessenheit geraten konnte, und uns erst der Aufsatz Georg Schünemanns über die Bachpflege der Berliner Singakademie im eben erschienenen Bachjahrbuch klar sehen ließ. So hat dieses Jubiläumsjahr der Matthäuspassion eine weitere wichtige Entdeckung gebracht, und da nun einmal Bach etwas ganz Unvergleichliches und Inkommensurables ist, ein Geschenk von höchster Hand, so tun wir heute gut daran, uns gerade an etwas menschlich Gegebenes von männlichster Kraft und Tüchtigkeit zu halten, an Zelters über drei Jahrzehnte bis zu seinem Lebensende dauernde fortwährende Beschäftigung mit der Kunst Bachs. Da erhalten denn auch an Goethe geschriebene, teilweise erst heute voll verständliche Worte einen viel volleren Klang als bisher, so, wenn er am 9. Juni 1827 schreibt: Bach „ist wie der Äther, allgegenwärtig, aber unbegreiflich", oder aber: „Alles erwogen, was gegen ihn zeugen könnte, ist dieser Leipziger Kantor eine Erscheinung Gottes: klar, doch unerklärbar. Ich könnte ihm zurufen:

Du hast mir Mühe gemacht,
Ich habe dich wieder ans Licht gebracht."

Zusammenstellung

der auf dem

Siebzehnten Deutschen Bachfest

in Leipzig vom 8. bis 10. Juni 1929

aufgeführten Werke

I. Johann Sebastian Bach

Orgel- und Klavierwerke:

Präludium und Fuge in A dur für Orgel
Präludium und Fuge in h moll für Orgel
Phantasie und Fuge in g moll für Orgel
Präludium und Fuge in e moll für Orgel
Dritte Sonate in d moll für Orgel
Konzert in a moll für Orgel nach Antonio Vivaldi
Drei Choralbearbeitungen für Orgel: a) Valet will ich dir geben, b) Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter, c) O Lamm Gottes, unschuldig
Choralvorspiel: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend
Aria mit 30 Veränderungen für Klavier
Duetto in e moll für Cembalo
Duetto in F dur für Cembalo
Partita Nr. 6 in e moll für Cembalo

Instrumental- und Orchesterwerke:

Konzert in a moll für Violine und Streichorchester
Konzert in a moll für Klavier, Flöte, Violine und Streichorchester
Sonate in f moll für Klavier und Violine
Sonate in C dur für Violine allein
Sonate in G dur für Violine und bezifferten Baß (Uraufführung)
Sonate in G dur für Viola da gamba und Cembalo
Fünfte Suite in c moll für Violoncello allein

Gesangwerke:

Passionsmusik nach dem Evangelisten St. Matthäus
Kantate Nr. 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort"
Kantate Nr. 25 „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe"
Kantate Nr. 40 „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes"
Kantate Nr. 172 „Erschallet ihr Lieder"
Kantate Nr. 180 „Schmücke dich, o liebe Seele"
Motette Nr. 2 „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" für achtstimmigen Chor

II. Werke anderer Meister

Johann Christian Bach: Drei Arien für Sopran und Orchester
- a) Rezitativ und Cavatine aus der Oper „La Clemenza di Scipione"
- b) Konzert-Arie „Midst silent shades and purling streams"
- c) Arie der Diana aus der Kantate „L'Endimione" Mit obligater Flöte

Karl Philipp Emanuel Bach: Geistliche Lieder für Sopran und Cembalo
- a) Morgengesang aus Gellerts Oden
- b) Der Tag des Weltgerichts aus Christoph Christian Sturms Geistlichen Gesängen
- c) Weihnachtslied aus Christoph Christian Sturms Geistlichen Gesängen

Dietrich Buxtehude:
- Magnificat primi toni für Orgel
- Präludium Te Deum laudamus für Orgel
- Missa brevis

Sethus Calvisius:
- Psalm 150. Für 12stimmigen Chor

Karl Heinrich Graun:
- Die Auferstehung. Für Sopran und Cembalo

Johann Kuhnau:
- Tristis est anima mea. Motette für fünfstimmigen Chor

Johann Löhner:
- O Ewigkeit. Für Sopran und Cembalo

Samuel Scheidt:
- Fantasie ex A. Für Orgel

Johann Hermann Schein:
- Die Seligpreisungen für Soli, fünfstimmigen Chor und Orgel

Johann Schelle:
- Christus ist des Gesetzes Ende. Motette für 2 Chöre

Johann Schop:
- Abendgesang. Für Sopran und Cembalo

Georg Philipp Telemann:
- Suite in Bdur aus der Tafelmusik (1733 III Nr. 1) für Oboen und Streichorchester

Antonio Vivaldi:
- Concerto (F dur) a due corni da caccia, 2 Hautbois, Violino concertato, 2 Violini, Fagotto, Viola, Violoncello e Basso.
- Concerto con Violino principale, ed altro Violino per eco in lontano (A dur)

Die Thomaskantoren

Ausstellung im Alten Rathaus zu Leipzig
veranstaltet vom Stadtgeschichtlichen Museum und der Stadtbibliothek

Einführung von Dr. Johannes Wolgast, Leipzig

Rhaw, Georg, um 1488–1548
Thomaskantor 1519–1520

Herrmann, Joh., † 1593
Thomaskantor 1531–1536

Jünger, Wolfgang, † 1564
Thomaskantor 1536–1540

Lange, Ulrich, † 1549
Thomaskantor 1540–1549

Figulus, Wolfgang, † um 1591
Thomaskantor 1549–1551

Heyer, Melchior
Thomaskantor 1553–1564

Otto, Valentin
Thomaskantor 1564–1594

Calvisius, Sethus, 1556–1615
Thomaskantor 1594–1615

Schein, Joh. Herm., 1586–1630
Thomaskantor 1616–1630

Michael, Tobias, 1592–1657
Thomaskantor 1631–1657

Rosenmüller, Joh., † 1684
Collaborator a. d. Thomasschule 1642 bis 1655. Stellvertr. d. Tobias Michael

Knüpfer, Seb., 1633–1676
Thomaskantor 1657–1676

Schelle, Joh., 1648–1701
Thomaskantor 1677–1701

Kuhnau, Joh., 1660–1722
Thomaskantor 1701–1722

Bach, Joh. Seb., 1685–1750
Thomaskantor 1723–1750

Harrer, Gottlob, † 1755
Thomaskantor 1750–1755

Doles, Joh. Friedr., 1715–1797
Thomaskantor 1756–1789

Hiller, Joh. Adam, 1728–1804
Thomaskantor 1789–1804

Müller, Aug. Eberhard, 1767–1817
Thomaskantor 1804–1810

Schicht, Joh. Gottfr., 1753–1823
Thomaskantor 1810–1823

Weinlig, Christ. Theod., 1780–1842
Thomaskantor 1823–1842

Hauptmann, Moritz, 1792–1868
Thomaskantor 1823–1868

Richter, E. Fr. Ed., 1808–1879
Thomaskantor 1868–1879

Rust, Wilhelm, 1822–1892
Thomaskantor 1880–1892

Schreck, Gustav, 1849–1918
Thomaskantor 1893–1918

Straube, Karl, 1873
Thomaskantor seit 1918

Die Neue Bachgesellschaft hat besonders durch die Bachfeste das deutsche Volk wieder auf das große Erbe hingewiesen, welches ihm in den Werken Joh. Seb. Bachs, des größten Meisters in der ruhmvollen Reihe der Leipziger Thomaskantoren, überliefert ist. Allmählich aber ist diese Renaissancebewegung über ihren ursprünglichen Aufgabenkreis hinausgewachsen, man wollte nicht nur die Werke Bachs als etwas Seiendes, sondern als etwas Gewordenes nacherleben. Alle die Meister, die in unmittelbarer Beziehung zu Bach als seine eigentlichen Lehrer gestanden, oder durch ihre Werke formbildend unmittelbar auf ihn gewirkt haben, wurden mehr und mehr Gegenstand des Interesses der deutschen Bachgemeinde. Schon Ph. Spitta hatte in seiner Bachbiographie gezeigt, daß die Persönlichkeit Joh. Seb. Bachs nur aus dem Gesamtverlauf der musikalischen Entwicklung der Zeit heraus verstanden werden könne. Die Musikwissenschaft lieferte in den nächsten Jahrzehnten das Denkmälermaterial, sie gab uns für die Aufführungspraxis der Werke die nötigen Fingerzeige, so daß diese ganze Zeit vor und um Joh. Seb. Bach auch klanglich wieder zu neuem Leben erwachen konnte. So hat die Neue Bachgesellschaft für die lebendige Wiedererweckung der alten deutschen Tonmeister mehr beigetragen, als man heute annehmen möchte. Das achte Deutsche Bachfest i. J. 1920, welches zum ersten Male die Vorgänger Bachs im Amte des Thomaskantors wieder in ihren Werken vor uns erstehen ließ, brachte uns die Erkenntnis, daß es nicht nur allgemeine zeitliche Geistesströmungen gewesen sind, welche der Kunst Joh. Seb. Bachs Form und Ausdruck verliehen, sondern daß daneben, und vielleicht gleichwertig, die in sich fest gefügte lokale Tradition des Leipziger Thomaskantorats mitwirkte. Das ist nichts Zufälliges, sondern es liegt begründet in der ganzen Wesensart damaliger Musik, deren Träger sich nur als Diener ihres Amtes sahen, mochten sie nun im Dienste der Kirche, eines Fürsten oder eines städtischen Rates stehen. Immer galt ihnen als höchste Aufgabe, die bestehenden Gesetze, die geschriebenen und die ungeschriebenen, zu erfüllen. Die Genialität der Persönlichkeit Joh. Seb. Bachs wäre auch zur Auswirkung gekommen, wenn er nicht als Kantor nach Leipzig, sondern etwa als Director musices — an einen der Höfe nach Berlin oder nach Dresden berufen wäre. Freilich hätten wir dann einen ganz anderen Bach erlebt; der Schwerpunkt seiner Musik, der sich heute in der kirchlichen Gebundenheit offenbart, hätte dann auf einem ganz anderen Gebiet gelegen, vielleicht auf dem der Oper! Der Zufall — oder eine göttliche Fügung hat ihn zum Kantor an der Schola Thomana Lipsiensis gemacht, ein Amt, das an seinen jeweiligen Inhaber durch die Geschichte dieses Kantorats begründete, ganz bestimmte Forderungen stellte. Nicht alle Thomaskantoren haben die Fähigkeit gehabt, diese Forderungen zu erfüllen, und es ist daher als ein ganz besonderer Glücksfall zu betrachten, daß die Wahl des Thomaskantors im Jahre 1723 gerade auf eine so starke Persönlichkeit wie Joh. Seb. Bach fiel. Für die Geschichte der Thomaskantoren ist damit der Höhepunkt erreicht, für die Geschichte protestantischer Kirchenmusik *großen Stils* aber

zugleich der Endpunkt. Wir Deutsche können heute voll Stolz auf diese einheitlich sich entwickelnde Geschichte protestantischer Kirchenmusik, von Johann Walter bis auf Joh. Seb. Bach zurückblicken, wir können aber auch heute, da wir in einer kirchlichen und kirchenmusikalischen Renaissancebewegung stehen, diese Periode uns als leuchtendes Vorbild musikalischen Schaffens nur immer wieder vor Augen halten.

In den zweieinhalb Jahrhunderten bis 1750 haben die Thomaskantoren alle die mannigfachen Stilwandlungen der Zeit lebendig miterlebt, wofür uns ihre Werke heute noch Zeugnis ablegen. Und wenn uns das Schaffen der Thomaskantoren nach 1750 heute künstlerisch bedeutungsloser erscheint, so liegt die Schuld hierfür nicht bei den Kantoren selbst; die Zeiten hatten sich geändert, das Verhältnis von Welt und Kirche war ein anderes geworden, die Musik war für die Kirche nicht mehr der lebensnotwendige Faktor, die Musik war aus der beengenden Sphäre der Zweckmusik losgelöst, war Selbstzweck geworden. Aber auch diese nachbachischen Thomaskantoren haben ihre musikgeschichtlichen Verdienste, deren größtes wohl das ist, daß sie das alte Kantorenideal überhaupt noch aufrecht zu halten vermocht haben, so daß der Thomanerchor heute mit an erster Stelle unter den Chören der ganzen Welt genannt wird. Auch die Werke dieser Meister atmen den Geist ihrer Zeit, soweit diese Zeitströmungen überhaupt mit dem Grundwesen protestantischer Kirchenmusik in Einklang zu bringen waren. Denn — um nur ein Beispiel zu nennen — der Geist eines wirklich großen Luthertums und der Geist der Romantik sind zwei so heterogene Begriffe, daß sie in einem musikalischen Kunstwerk sich überhaupt nicht vereinigen lassen. Joh. Seb. Bach ist vielleicht der letzte Vertreter eines starken Luthertums gewesen, eines Luthertums, welches den ersten Angriff des Pietismus noch standzuhalten vermochte, welches aber nach dem ungeheuer stärkeren Ansturm des Rationalismus zu Grabe getragen werden mußte.

So scheint es denn heute, gemessen an den künstlerischen Produktionen der Thomaskantoren, daß die Blütezeit dieses Chores mit dem Tode Bachs abschließt. Ob allerdings auch der Höhepunkt gesanglicher Leistungen des Chores in diese Zeit fällt, läßt sich heute schwer entscheiden, zumal auch die politischen und sozialen Zeitverhältnisse nachweislich von großem Einfluß auf die jeweilige Qualität des Chores gewesen sind. Und wenn in der Gegenwart gerade die hohen gesangstechnischen Leistungen den Chor berühmt gemacht haben, so dürfen wir nicht vergessen, daß wir bereits durch die Zeit virtuoser Höchstleistungen hindurchgegangen sind, daß heute der Chor unter der Leitung eines Mannes steht, der selbst als Orgelvirtuose schon die unstreitig führende Persönlichkeit war, bevor er das Amt des Thomaskantors annahm.

Die dominierende Stellung, welche der Chor zu allen Zeiten eingenommen hat, ist zum großen Teil wohl auch darauf zurückzuführen, daß der Rat der Stadt bei der Wahl der Thomaskantoren nicht nur auf deren musikalische Fähigkeiten sah, sondern daß er für seine Schola Thomana stets

Lehrer zu gewinnen suchte, welche eine hohe allgemein-geistige Bildung besaßen, die in ihren theoretischen Schriften oder in ihrem sonstigen Aufgabenkreis außerhalb der Kantoratsarbeit ihren Niederschlag fand. So stehen — um nur einige Beispiele zu nennen — zu Beginn und am Ausgange des Reformationsjahrhunderts zwei Thomaskantoren: Georg Rhau (1488 bis 1548) und Sethus Calvisius (1556—1605). Nur kurze Zeit (1519—1520) hat Rhau das Amt des Thomaskantors verwaltet. Aber gerade dadurch, daß er zugunsten einer weit größeren Sache dies so hoch angesehene Amt niederlegte, hat er sich vielleicht sein größtes Verdienst erworben. Bei Gelegenheit der Leipziger Disputation auf der Pleißenburg zwischen Luther und Eck wurde Rhau so sehr für die protestantische Sache eingenommen, daß er zunächst in Eisleben ein Schulamt annahm, bald darauf aber schon nach Wittenberg ging, wo er sich sowohl als Gelehrter, wie auch als Musiker für die neue Lehre einsetzte. Musikalische, arithmetische, theologische und pädagogische Schriften stammen aus dieser Zeit. Als Drucker und Verleger der Werke Luthers und Melanchthons gebührt ihm ein Ehrenplatz neben diesen beiden Reformatoren. Die Idee Luthers von dem propädeutischen Werte der Musik für den Protestantismus hat er dadurch zur Tat werden lassen, daß er in zahlreichen gedruckten Sammelwerken den neuen Weisen zu weitester Verbreitung verhalf (z. B. Neue Deutsche Geistliche Gesenge CXXXIII .... 1544. Neudruck i. d. D. D. T. Bd. 34, herausgegeben von Johannes Wolf). So ist seine Lebensarbeit reicher geworden, als sie es vielleicht hätte sein können, wenn er Thomaskantor geblieben wäre, da die neue Lehre erst im Jahre 1539 in Leipzig Eingang fand. Rhau hat den Boden bereiten helfen, auf dem die deutsche musica sacra sich neu entfalten konnte, er ist zum Wegbereiter geworden für die Kunst aller nachfolgenden Thomaskantoren. — Nur sehr spärlich sind die Nachrichten über die weiteren Thomaskantoren (nur über Wolfgang Figulus, gest. etwa 1591, sind die Quellen zahlreicher) des 16. Jahrhunderts auf uns gekommen. Aber wir sehen am Ende des Jahrhunderts wieder einen Geistesverwandten Rhaus, nämlich Sethus Calvisius (Thomaskantor von 1594—1615). Auch hier haben wir wieder die Verbindung einer Gelehrten- und Musikernatur, wieder finden wir die uralte enge Zusammengehörigkeit von Mathematik und Astronomie mit der Musik. Sein Lebenswerk, das „opus chronologicum" trug ihm sogar „vocationes zu Professionen bey Universitäten" ein, die er jedoch ausschlug. Chronologische, philologische und musikalische Arbeiten hat Calvisius veröffentlicht. Eine erste grundlegende Würdigung erhielt dieser „gelehrte" Mann im Jahre 1805 durch den damaligen rector Thomanus, Friedrich Wilhelm Ehrenfried Rost: Oratio ad renovandam Sethi Calvisii memoriam. (Diese im Druck erschienene Rede wurde mir von dem jetzigen Rektor, Professor Dr. Tittel, zur Einsicht bereitwilligst zur Verfügung gestellt.) In seinen musiktheoretischen Schriften fußt Calvisius noch auf der Lehre des alten Kontrapunkts, im Anschluß an Zarlino, dessen Forschungsergebnisse er den Deutschen zum ersten Male

vorführt. Er ist ferner der erste, welcher einen Abriß der Musikgeschichte gibt, indem er sie vom Standpunkte der Entwicklung aus betrachtet. (Vgl. Kurt Benndorf: Sethus Calvisius als Musiktheoretiker. V. f. M., X. Jahrg. 1894, S. 411 ff.) Gehören diese musiktheoretischen Schriften ihrem Inhalte nach noch durchaus dem Reformationsjahrhundert an, so spürt man doch an vielen Stellen bereits den Hauch der neuen Zeit, deren Beginn durch Caccinis kennzeichnendes Werk „Nuove musiche" charakterisiert wird.

Schon der Nachfolger des Calvisius, Joh. Herm. Schein (1586—1630, Thomaskantor 1616—1630) wird neben Schütz der Hauptbahnbrecher dieses ganz neuen musikalischen Ausdruckswillens. Mit Schein und seinen Nachfolgern ändert sich der Typus des alten Thomaskantors, die Einheit von Gelehrtem und Musiker wird aufgehoben. Vielleicht mag die neue Zeit mit ihrem mannigfaltigen neuen musikalischen Formenreichtum, mit der Überfülle neuer Probleme ihnen die Muße zu gelehrten Studien genommen haben. Erst mit Johann Kuhnau (1660—1722, Thomaskantor 1701 bis 1722), dem unmittelbaren Vorgänger Bachs im Amte des Thomaskantors, begegnet uns wieder ein „gelehrter und in allen zur theoretischen und praktischen Musik gehörigen Wissenschaften vollkommen wohl erfahrener Mann, der zu seiner Zeit in nicht geringem Ansehen war" (Johann Scheibe, Critischer Musikus, Leipzig 1745 S. 579, Fußnote). Kuhnau hat sogar, wie viele der bedeutendsten Musiker dieser Zeit, sein juristisches Universitätsstudium absolviert und versah jahrelang neben seinem Musikerberuf auch das Amt eines Advokaten. Außer zahlreichen musiktheoretischen Schriften gab er einige musikalisch-satirische Romane heraus, von denen der „Musikalische Quacksalber" der bekannteste geworden ist. In dieser Schrift erhalten wir ein lebendiges Bild über die kulturellen Zustände Deutschlands um die Wende des 17. Jahrhunderts. — Und nun Joh. Seb. Bach (1685 bis 1750, Thomaskantor 1723—1750) selbst? — Nach der Zahl seiner theoretischen Werke müßte seine Bedeutung nur gering sein. Und doch ist sein Einfluß auf die Musiktheorie bis in unsere Tage hinein so ausschlaggebend gewesen, daß die gesamte spätere Entwicklung der Musiktheorie, mag sie im einzelnen auch ihre eigenen Wege gehen, doch in dem Kunstschaffen dieses Thomaskantors wurzelt. Wie stände es heute — um nur ein Beispiel zu nennen — mit dem gesamten Lehrbetrieb an unsern Konservatorien, wenn nicht die Bachsche Kunst uns immer wieder als leuchtendes Vorbild bliebe. Mögen auch heute Rufe laut werden, wie „Los von diesem Epigonentum!" — wer weiß, ob nicht unsere gesamte deutsche Musikentwicklung schon viel früher einer Vereinzelung verfallen wäre, wenn wir nicht immer wieder die Möglichkeit gehabt hätten, zu dieser vollendeten, ewig in sich ruhenden Bachschen Kunst zurückzukehren. Joh. Seb. Bachs Theorie wird sich niemals „überleben", jede Zeit wird höchstens versuchen, sie von sich aus neu zu „beleben". Eine „Theorie ohne Worte" könnte man die Bachsche Theorie nennen, eine Theorie, an der er bis an sein Lebensende gearbeitet hat. Immer wieder finden wir im Laufe der Jahre

Werke, in denen er die didaktische Tendenz klar ausspricht, so in seinem Klavierbüchlein für Friedemann, für Anna Magdalena, in seinen „Klavierübungen", dem „Wohltemperierten Klavier" bis hin zur „Kunst der Fuge". Oder denken wir an sein Orgelbüchlein, vor das er die Worte setzte:

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten draus sich zu belehren.

So kann man denn getrost Bach auch unter die „Theoretiker" rechnen. Und doch ist das Rein-Musikantische nicht das Größte, was er uns in seinen Werken gegeben hat, und was er hat geben wollen. Denn für ihn war die Musik nur das Mittel, um, getreu der Lehre Luthers vom allgemeinen Priestertum, die ewigen Heilswahrheiten zur Verkündigung zu bringen. Und dadurch ist auch Bachs Schaffen über das eigentliche Kantoratsschaffen hinausgewachsen, er wurde zum Priester für seine Zeit und für die späteren Geschlechter.

Es war schwer, für die nachfolgenden Thomaskantoren, dieses überkommene Erbe Bachs zu verwalten; nicht allein, weil Bach sie alle an musikalischer Bedeutung überragte, sondern weil die geistigen Grundlagen für eine geradlinige Weiterentwicklung nicht mehr vorhanden waren. Und doch hat fast jeder der nun folgenden Thomaskantoren seine besonderen Verdienste. Gottlob Harrer († 1755, Thomaskantor 1750—1755), wurde schon von seinen Schülern der „vir litteratissimus" genannt, Joh. Friedrich Doles (1715—1797, Thomaskantor 1756—1789), ursprünglich Theologe, sorgte für eine gründliche Verbesserung des Chores und brachte dessen gesangliche Leistungen auf eine Höhe, wie sie der Chor unter Bach wohl kaum erreicht hatte. Einer der bedeutendsten Thomaskantoren dieser Zeit war Johann Adam Hiller (1728—1804, Thomaskantor 1789—1804). Aus einfachen Verhältnissen stammend, wußte er sich im Verkehr mit Männern wie Gellert und Bürgermeister Carl Wilhelm Müller, als Erzieher des Grafen Brühl, ein hohes Maß geistiger Bildung anzueignen und brachte es sogar zum juristischen Universitätsstudium. Wechselreich ist sein Leben gewesen. Wir sehen ihn in Leipzig als Begründer der ersten musikalischen Zeitschriften, so daß man ihn den „Vater der modernen Kritik" nennen könnte, als Dirigenten des „Großen Konzerts", als Leiter der „Concerts spirituels" der „musikübenden Gesellschaft" im neugebauten Saale des Gewandhauses (1781), als Musikdirektor der Universitätskirche. Wir sehen ihn als Konzertmeister in Mitau, dann wieder in Berlin, wo er 1786 Händels „Messias" zum ersten Male wieder aufführt. Es folgen Händel-Aufführungen in Leipzig und Breslau. Auch für die Wiedererweckung der Werke Hasses setzte er sich mit ganzer Kraft ein. Um den Schulgesang zu heben, gab er 1792 eine Anweisung heraus. Von der Beliebtheit, welcher er sich als Pädagoge unter seinen Schülern erfreute, kündet noch heute das ihm von diesen errichtete Denkmal. So war Hiller, als er mit 61 Jahren das Thomaskantorat übernahm, die erste Persönlichkeit, die nicht nur im Mittelpunkte

des Leipziger Musiklebens stand, sondern sein Name war weit über die Grenzen Sachsens, ja Deutschlands, hinaus bekannt. Mit Hiller erfährt der Typus des Thomaskantors, der in größter Zurückgezogenheit, im schlichten Kantorenstübchen als Diener der Kirche und Angestellter des Rates seine Pflicht tat, eine grundlegende Wandlung. Der Blick weitet sich mehr und mehr auf die große Welt außerhalb der Mauern Leipzigs. Und doch sollte noch ein Jahrhundert vergehen, bis diese Wandlung sich voll erfüllte, denn mit der Romantik erwachte auch das alte Kantorenideal noch einmal. Als überragende geistige Persönlichkeit aus der Reihe dieser Kantorengeneration erscheint die Persönlichkeit Moritz Hauptmanns (1792—1868, Thomaskantor 1823—1868), der Künstler und Gelehrter in einer Person war. In die Zeit seines Thomaskantorats fällt die Gründung des Leipziger Konservatoriums, (1843 durch F. Mendelssohn) und die vielen Musiker, welche von fern und nah nach Leipzig kamen, trugen bereits den Ruhm des Chores hinaus in alle Lande. Hauptmann selbst wurde erster Lehrer für Theorie am Konservatorium und schrieb in dieser Eigenschaft seine noch heute anerkannten theoretischen Werke; ja, mit seinem Werk „Die Natur der Harmonik und Metrik" wird er, als unmittelbarer Vorläufer Helmholtz', der Begründer unserer heutigen Tonphysiologie. Ernst Friedrich Richter (1809—1879, Thomaskantor 1868—1879), Wilhelm Rust (1822—1892, Thomaskantor 1880—1892) und Gustav Schreck (1849—1918, Thomaskantor 1893—1918) sind noch heute so bekannte Namen, daß eine Würdigung sich erübrigt. Wie viele unserer noch heute lebenden Musiker mögen wohl nach den Lehrbüchern Richters ihre theoretische Ausbildung genossen haben. Als größtes und bleibendes Lebenswerk Rusts und Schrecks aber wird für alle Zeiten ihre Arbeit an der Gesamtausgabe der Werke Joh. Seb. Bachs bleiben. Über die Stellung, welche Karl Straube in der Geschichte der Thomaskantoren einnimmt, hat der Verfasser dieser Zeilen bereits a. a. O. geschrieben (Johannes Wolgast: Karl Straube, eine Würdigung seiner Musikerpersönlichkeit, Leipzig 1928).

Betrachten wir nun die stilgeschichtliche Entwickelung, wie sie sich in den musikalischen Werken der Thomaskantoren offenbart, so sehen wir auch hier, daß die großen Wendepunkte um die Jahre 1600 und 1750 liegen. Vor allem zeigt das Reformationszeitalter eine feste Geschlossenheit. Im Mittelpunkte des gesamten Kunstschaffens steht der protestantische Choral, welchen in kunstvollen, kontrapunktischen Formen für den Chorgesang zu verarbeiten, die Hauptaufgabe der Kantoren war. Wir haben es hier also mit einer „Kunst des Setzens" zu tun. Der protestantische Choral vermochte sogar eine der bisherigen Hauptformen der Kirchenmusik, nämlich die Messenkomposition zu verdrängen. Dennoch ist die Tradition der liturgischen Formen im Gottesdienst der Thomaskirche beibehalten worden, die lateinische Messe hielt sich noch bis in die Zeit Joh. Seb. Bachs und fand in seiner hmoll-Messe ihren krönenden Abschluß. Als „musikalische" Form ist die Messenkomposition auch später noch gepflegt worden, so von Gottlob Harrer, von Christian Theodor Weinlig, von Moritz Hauptmann (die

große Messe in gmoll) und Ernst Friedrich Richter. — Während im Choralsatz des Reformationszeitalters die mottetische Form, bei der die Gemeinde den cantus firmus mitsang, beibehalten wurde, trat nach 1600 auch hier ein Umschwung ein. Lucas Osiander (1586) hatte an die Stelle der polyphonen Schreibweise den homophonen Satz gestellt, hatte vor allen Dingen die Melodie vom Tenor in den Sopran verlegt. Schon bei Georg Rhau finden wir ein Aufgeben der alten Tenorpraxis, der Choral erscheint hier zumeist in der Form der durchimitierenden Choralmotette, in der jede Stimme der anderen gleichberechtigt ist. Der Choral wird in dieser Form das Symbol der Zeit, die Musik wird als gemeinschaftsbildende, alle Menschen zu einer Einheit verknüpfende Macht aufgefaßt. (Vgl. Friedrich Blume: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925.) In der Harmonia cantionum sacrarum des Sethus Calvisius (1597) sehen wir, daß auch die Leipziger Thomaskantoren die Gedanken Osianders aufnahmen. Dieses Werk ist eines der frühesten in der großen Reihe der nun erscheinenden „Cantionalien". Unter dem Einfluß der Monodie, vor allem im Anschluß an das geistliche Sololied, geht die Entwickelung dann geradlinig weiter und führt schließlich zum „vom Generalbaß begleiteten Liede", von denen das verbreiteste wohl das Freylinghausensche gewesen ist. In dieser Form des protestantischen Kirchenliedes hat Joh. Seb. Bach selbst für das Schemellische Gesangbuch eine größere Reihe von Liedern komponiert. Dafür aber, daß neben Monodie und Generalbaß auch die anderen Stilmerkmale der neuen Zeit, vor allem das Konzert in den protestantischen Choral eingedrungen sind, sei nur auf Joh. Herm. Scheins großes Werk: „Opella nova" verwiesen.

Nach 1750, als das Lied in der Berliner Liederschule eine neue Blüte erlebte, fühlten sich die Thomaskantoren Doles, Hiller, Schicht u. a. verpflichtet, durch die Komposition von „geistlichen Liedern und Oden" (vor allem Gellerts) diesem Geiste der Zeit, der Empfindsamkeit Rechnung zu tragen. Das Verständnis für die schlichte Größe des alten Kirchenliedes schien dahin zu sein. Man sang zwar im Gottesdienst die Choräle noch, aber nur in der Form des unisono-Gemeindegesanges mit harmoniestützender Orgelbegleitung. Für diese Praxis schrieb schon Doles ein vierstimmiges Choralbuch. Auf dem Choralbuch, welches Hiller herausgab und das auf Befehl des Kurfürsten Friedrich August im ganzen Lande eingeführt wurde, fußen wohl die meisten späteren Bearbeiter des Choralgesanges.

Neben den Choraltexten waren es von Beginn der Reformation an auch noch die Evangelien- und die Spruchtexte, welche die Grundlagen der kunstvollen Kirchenmusiken bildeten. Hierfür war im Reformationsjahrhundert die musikalische Form die Motette. Der Komponist ist einfach der Vertreter der Gemeinde, seine Aufgabe ist es, die den Texten innewohnenden religiösen Gefühle durch die Musik in verstärktem Maße zum Ausdruck zu bringen. Nach dem Jahre 1600 aber wird der Musiker selbst zum Ver-

künder, zum Interpreten des Schriftwortes. Die Form, in der sich dieser neue musikalische Ausdruckswille vollzog, war die des „Geistlichen Konzerts". In diesem liefen zuletzt alle neuen Stilrichtungen, die Monodie (Caccini), die Wechselchörigkeit (Gabrieli), das Konzert (Viadana), aber auch die alt-überkommenen, autochthonen des polyphonen, durchimitierenden Satzes zusammen. Das Verhältnis vokal und instrumental erfährt eine grundlegende Wandlung: Der ad-libitum-Praxis der alten Zeit folgt die neue Zeit, welche das instrumentale Klangkolorit ganz besonders und individuell betont. Zwar geschieht dies noch nicht im Sinne der seit der Klassik und Romantik aufkommenden, modernen Ausnutzung der Klangfarben der einzelnen Instrumente, sondern es treten als gleichwertige Chöre zu den bisherigen Vokalchören neue, selbständige Instrumentalchöre (Bläser-, Flöten-, Streicher-Chöre) deren Besetzung allerdings — so bei Joh. Herm. Schein — dem Aufführenden überlassen bleibt. Später führen die „Arien mit obligaten Instrumenten" zu immer größeren subjektiven Ausdrucksmöglichkeiten. Die alte „Kunst des Setzens" ist jetzt der neuen „Kunst des Erfindens" gewichen. Auch das Verhältnis: Geistlich und Weltlich hat sich gewandelt. Die Scheidewand, welche Luther zwischen diesen beiden Reichen hat fallen lassen, fiel nun auch auf dem Gebiet der Musik. Weltliche Formen, weltliche Ausdrucksweise dringt in das Geistliche Konzert ein. Als erste derartige Bereicherung sehen wir die ältere Form der Arie (Strophenlied mit Orchesterritornellen). An die Stelle dieser Arien trat später an den Höhepunkten wieder der protestantische Choral. Aus der Oper her kommt die Sinfonia (oder Sonata) als Einleitungssatz oder als selbständiger instrumentaler Zwischensatz. Auch das Recitativo secco wird vom Geistlichen Konzert aus der Oper übernommen. Von Schein über Knüpfer, Schelle und Kuhnau entwickelt sich das Geistliche Konzert zu der Form, die Joh. Seb. Bach vorfand und zur höchsten Vollkommenheit weiterbildete. Schon Kuhnau hatte das Problem ins Rollen gebracht, den protestantischen Choral als textliche Grundlage (nach dem Muster der „Choralvariation per omnes versus" für Orgel) zu verwenden. Nachdem Bach, fußend auf den Neumeisterschen textlichen Reformen, den damals modernsten Formen der Da-capo-Arie und dem Rezitativ Eingang in das Konzert oder — wie wir es jetzt lieber bezeichnen — die Kantate verschafft hatte, nahm er die Idee Kuhnaus wieder auf. In seinen letzten großen Choralkantaten vereinigt er alle modernen musikalischen Möglichkeiten, hier treffen alle jene Stilelemente wieder zusammen, welche auf die gesamte bisherige Entwicklung formbildend gewirkt hatten. Diese Choralkantaten sind das höchste und idealste Bekenntnis eines wahren, großen Luthertums. Für alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahres liegen uns heute mehrere Jahrgänge solcher Kantaten Bachs vor. Der letzte, der noch für das gesamte Kirchenjahr Kantaten geschrieben hat, war Christian Theodor Weinlig (1780—1842, Thomaskantor 1823—1842). Aber mit Bach gilt die Entwicklung der Kirchenkantate dennoch für abgeschlossen, denn was nach ihm geschaffen wurde,

trägt zu sehr den Stempel des Epigonentums, ohne daß das Vorbild auch nur annähernd erreicht wurde. Bach gilt aber nicht nur als Erfüller der Traditionen an St. Thomae, sondern als Erfüller der gesamten protestantischen Kirchenmusik, so auch auf dem Gebiete der Passion und des Oratoriums. Einzig auf dem Gebiet des Oratoriums hat die nachbachische Zeit größere Würfe zu verzeichnen; so fanden Schichts Oratorien „Die Feier des Christen auf Golgatha" und besonders „Das Ende des Gerechten" größere Verbreitung. Auch Weinligs Oratorium „Der Erlöser" und Schrecks „Christus der Auferstandene" seien hier genannt. Aber das hohe Pathos einer echten kirchlichen Musik wird nicht mehr erreicht. Die Musik der Wiener Klassiker und später der großen Romantiker warf auch einen schwachen Abglanz auf die Kirchenmusik dieser Zeit, aber weltliche und geistliche Musik waren nicht mehr die einstigen Schwesterkünste, sondern sie standen zueinander wie die feindlichen Brüder. Und wie es mit den großen Formen der Figuralmusik ging, so ging es auch mit deren ursprünglichster Form, der Motette. Sie hat sich als Kompositionsform bei fast allen Thomaskantoren gehalten, ihren Höhepunkt erreichte sie in den ewig schönen Motetten Bachs, obgleich auch diese „nur" Gelegenheitsmusiken waren.

Die engen Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen Welt und Kirche führten besonders nach 1600 zu einem regeren kompositorischen Schaffen auch auf dem Gebiet der weltlichen Musik. Joh. Herm. Schein hatte mit seinem „Venuskränzlein" und seinem „Banchetto musicale" schon vor dem Antritt des Thomaskantorats sich dem weltlichen Chorlied und der Orchestersuite zugewandt. Auf diesen Bahnen folgte ihm dann zunächst Knüpfer, während Kuhnaus Hauptbedeutung für die Instrumentalmusik auf dem Gebiet der Klavierkomposition liegt: Er stellte der damals klassischen Form der Klaviersuite eine (italienische) Sonata voran und gilt daher (wenn auch fälschlich) als Begründer der Klaviersonate. Was Bach selbst aber auf dem Gebiet der weltlichen Musik, vor allem der Instrumentalmusik geschaffen hat, davon hat die Bachgemeinde auf den zahlreichen Bachfesten immer erneute Beweise bekommen. Mag es sich um Werke für Orchester oder einzelne Soloinstrumente handeln, mögen wir in einem drama per musica uns in die Opernwelt damaliger Zeit versetzt fühlen, immer haben wir den Eindruck allerhöchster Meisterschaft und vergessen ganz, daß es sich um die Werke eines ganz einfachen Kantors handelt. Bach ist der schöpferische Genius und zugleich der Virtuose, mag es sich um Orgel, Klavier oder Streichinstrumente handeln. Diese untrennbare Einheit zwischen weltlichem und kirchlichem Musiker ist bei seinen Nachfolgern nicht mehr vorhanden. Entweder ist, wie z. B. bei Hiller, Bühne und Konzertsaal ihre eigentliche Welt, während sie das Thomaskantorat gleichsam als Nebenamt mit verwalten, oder aber sie erleben die ganze Romantik dieses Kantoratslebens als etwas wirklich Großes, Lebendiges, während sie an dem Verlauf der eigentlichen, der weltlichen Musikentwicklung nur aus der

Ferne gelegentlich teilnehmen. Mögen manche weltliche Werke aus dieser Periode noch dann und wann gespielt und gesungen werden, Ewigkeitswerte finden sich nicht darunter.

Die Gegenwart stellt den Chor und seinen Leiter vor zwei Hauptaufgaben: 1. Das gewaltige Erbe unserer Altvordern anzutreten und die Werke der „ewig jungen Alten Meister" von neuem zum Erklingen zu bringen; 2. aber durch diese Beispiele aus der Zeit protestantischer Kirchenmusik großen Stils auch unsere heutige Komponistengeneration für diese wirklich große Kunst zu begeistern und zu erneutem Schaffen anzuregen. Daß auch diese letzte Aufgabe schon von Erfolg gekrönt ist, zeigen uns die Namen auf den Motettenprogrammen der letzten Jahre, z. B. Julius Röntgen, Alfred Heuß, Joseph Haas, Arnold Mendelssohn, Kurt Thomas u. a. Ob die Einheit zwischen schaffendem und nachschaffendem Musiker im Amt des Thomaskantors bei den großen Anforderungen, welche an die gesangstechnischen Leistungen des Chores heute gestellt werden, je wieder erreicht wird, das läßt sich heute noch nicht absehen, und man kann nur hoffen, daß in künftigen Zeiten sich immer wieder Männer finden, welche dazu berufen sind, würdige Glieder in der stolzen Reihe der früheren Thomaskantoren zu werden.

Vor den Toten beugen wir uns in Ehrfurcht, dem Lebenden schulden wir Dank und schenken ihm unser Vertrauen, auf die Zukünftigen setzen wir unsere Hoffnungen!

Literatur.

Hermann, F. A.: Führer durch die Thomaskirche in Leipzig. Als Manuskript gedruckt bei W. Drugulin, Leipzig 1889.

Kemmerling, Franz: Die Thomasschule zu Leipzig. B. G. Teubner, Leipzig 1927.

Lampadius, Friedrich: Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig. Christoph Steffen, Leipzig-Reudnitz 1902.

Polko, Elise: Alte Herren, die Vorläufer Bachs; Sechs Kantoren der Leipziger Thomasschule. Carl Rümpler, Hannover 1865.

Prümers, Adolf: Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler. Hermann Beyer & Söhne. Langensalza 1908.

Richter, Bernh. Friedr.: Die Motette in der Thomaskirche. In: Leipziger Kalender. Georg Merseburger, Leipzig 1908.

Sachse, R.: Die ältere Geschichte der Thomasschule zu Leipzig. B. G. Teubner, Leipzig 1912.

Musikgeschichte Leipzigs. Bd. I. Herausgegeben von Rudolf Wustmann. 1909. Bd. II. Herausgegeben von Arnold Schering. 1926. Kistner & Siegel.

Stallbaum, Gottfried: Über den inneren Zusammenhang musikalischer Bildung der Jugend mit dem Gesamtzwecke des Gymnasiums, eine Inauguralrede nebst biographischen Nachrichten über die Cantoren der Thomasschule zu Leipzig. J. H. Nagel, Leipzig 1842.

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft

Geh. Konsistorialrat Professor D. Dr. Julius Smend, Vorsitzender. Münster i. W.

Professor Siegfried Ochs, stellvertr. Vorsitzender. Berlin, †

Professor D. Dr. Karl Straube, Kantor zu St. Thomae, Schriftführer. Leipzig.

Professor Dr. Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie, stellvertr. Schriftführer. Berlin.

Dr. Hellmuth von Hase, Schatzmeister. Leipzig.

Professor Bernhard Fr. Richter, Kirchenmusikdirektor a. D., stellvertr. Schatzmeister. Leipzig.

Professor Dr. Max Schneider, Halle

*

Der Ausschuß der Neuen Bachgesellschaft

Professor Adolf Busch. Basel.

Kapellmeister Dr. Wilhelm Furtwängler. Berlin.

Dr. Alfred Heuß. Leipzig.

Professor Dr. Hans-Joachim Moser, Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Berlin.

Professor Dr. Herm. Müller. Paderborn.

Professor Dr. Eusebius Mandyczewski. Wien.

Professor D. Dr. Arnold Mendelssohn. Darmstadt.

Direktor Albert Odermann. Sosnowice.

Professor Max Pauer, Direktor des Landeskonservatoriums. Leipzig.

Günther Ramin, Organist a. d. Thomaskirche. Leipzig.

Professor Wolfgang Reimann. Berlin.

Reichsgerichtspräsident a. D. D. Dr. Walter Simons. Leipzig.

Professor Dr. Arnold Schering. Berlin.

Professor D. Ernst Schmidt, Universitätsmusikdirektor. Erlangen.

Professor Otto Schröder. Halle a. d. Saale.

Professor D. Dr. med. et phil. Alb. Schweitzer. Günsbach, Oberelsaß.

Professor D. Dr. Max Seiffert. Berlin.

Professor Dr. Fritz Stein, Städt. Generalmusikdirektor. Kiel.

Professor Dr. Karl Thiel. Charlottenburg.

Die Dauernde Mitgliedschaft der

Neuen Bachgesellschaft

haben erworben:

Dr. Friedrich Wilhelm Prinz von Preußen. Tabarz. †
Frau Prinzessin Friedrich Wilhelm von Preußen, Kgl. Hoheit. Tabarz
Geheimrat Dr. phil. Oskar von Hase. Leipzig. †
Julius Laemmert, Fabrikant. Stuttgart. †
Robert von Mendelssohn. Berlin. †
Dr. Richard Meth, Oberlehrer. Berlin. †
Direktor Albert Odermann. Sosnowice.
Frau Emilie Odermann. Sosnovice. †
Dr. Erich Robert Gustav Odermann. Leipzig.
Frau Geheimrat Julie Reschke, geb. Barckhausen. Berlin.
Fräulein Emma L. Roedter. Cincinnati. Ohio U. S. A.
Professor Otto Schröder, Kgl. Musikdirektor. Halle a. d. Saale.
Frau Professor Schröder. Halle a. d. Saale.
Fräulein Justine von Seidlitz. Dorpat. †
Frau Betty Wolffheim. Berlin-Halensee.
Dr. Werner Wolffheim. Berlin-Halensee.

Die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft

nach Wohnorten und Eintrittsjahr zusammengestellt

Aachen
- Mauersberger, Erhard. Leiter des Bachvereins 1928
- Raabe, Prof. Dr. Peter. Generalmusikdirektor 1920
- Bach-Verein 1928

Aalen (Württemberg)
- Rieth, Dr. med. Hermann 1909
- Rieth, Frl. Luise 1926

Aglasterhausen (Baden)
- Buttmi, Heinrich. Hauptlehrer 1923

Allerstedt bei Wiehe (Unstruttal)
- Hemmleb, K. Pastor 1929

Alsfeld (Hessen)
- Bücking, Hans Jacob 1929
- Dotter, Karl. Reallehrer 1920
- Enders, Walter 1924

Altenburg
- Fröhlich, Cläre. Studienrätin 1929
- Schubart, Arno. Studienrat 1904
- Städtischer Kirchenchor 1909

Altona
- Bockhorn, Dr. M. Oberarzt 1926
- Brodersen, Leopold. Organist an St. Johannis 1908
- Hannemann, Carl. Chormeister. -Bahrenfeld 1921
- Kickstat, Paul. Kantor u. Organist 1921
- Kraft, Walter. -Bahrenfeld 1929
- Kruse, Charles. Organist an der Friedenskirche 1920
- Laubach, Heinrich. Gymnasial-Musiklehrer 1923
- Möller, Martin. -Othmarschen 1927
- Schmidt, Eduard. Großkaufmann. -Othmarschen 1921
- Wüstendörfer, Günther. -Othmarschen 1929

Alt Wuhrow (Pommern)
- Frantzius, Felix von. Major a. D. 1910
- Zadow, Frau Sofie von 1917

Ammendorf bei Halle (Saale)
- Balthasar, Karl. Pfarrer 1917
- Siebenbrodt, Rudolf. Organist 1917

Anderbeck, Kr. Oschersleben
- Mewes, Hermann. Tonkünstler 1927

Aprath (Rheinland)
- Erfurth, Jutta 1928

Arnoldsmühle bei Deutsch-Lissa (Kr. Breslau)
- Cramon, Frau von 1929

Arnstadt (Thüringen)
- Rittermann, Lewin. Organist der Bonifaciuskirche 1914
- Schwarz, Martin. Diplom-Ingenieur 1917
- Kirchenvorstand der Kirche zu Arnstadt 1907

Aschaffenburg
- Grimm, Wilhelm von. Generalmajor a. D. 1911
- Hellmuth, Max. Lehrer für Orgel 1922
- Hennighausen, Walther. Pfarrer 1928
- Herlein, Alexander. Fabrikdirektor 1924
- Schleiermacher, Frau Viktoria. Professorswitwe 1919

Aschau bei Prien (Oberbayern)
- Weiher, Ernst 1923

Aschersleben
- Evangelische Kirchenmusikschule 1926

Au bei Freising
- Dietz, Frieda 1926

Aue (Erzgebirge)
- Fritzsche, Georg. Oberlehrer 1919
- Rossner, Curt. Liedermeister 1920

Augsburg
- Hatz, Prof. Gottlieb. Oberstudienrat 1901
- Lutz, Irmgard. Pianistin 1915

Baden-Baden
- Maurer, Frau Kirchenrat 1910

Bardowick bei Lüneburg
- Molsen, Otto. Rektor 1921

Barmen
- Grote, Gottfried 1929
- Ibach Sohn, Rudolf. Hofpianofortefabrik 1900
- Klein, Elisabeth 1925
- Kriege, Frau Med.-Rat Dr. 1905
- Siewert, Adolf. Direktor des Konservatorium 1901
- Siller, Max 1928

Barmen
Torhorst, Frau Dr. 1925
Torhorst, Dr. Hermann 1925
Bachverein Barmen 1917

Bautzen
Kirchenchor zu St. Petri 1918

Bayreuth
Bachmeier, Gottlieb. Stadtkantor 1918
Pretzsch, Paul. Oberpostrat a. D. 1900
Wilmersdörffer, Max. Kaufmann 1923

Beeskow (Mark)
Ernst, Adolf. Amtsgerichtsrat 1929

Behlendorf bei Lübeck
Fischer, Walter. Pastor 1921

Belgard a. d. Persante
Kupper, Paul. Lehrer 1923
Reichelt, Albrecht. Organist 1921

Belzig
Bree, Superintendent 1926

Bergedorf bei Hamburg
Barthe, Engelhard. Organist an St. Petri u. Pauli 1928

Bergen bei Bochum
Schulte zu Berge, Frl. Elisabeth. Pianistin 1926

Bergen auf Rügen
Klebs, Hugo. Akadem. Musiklehrer 1929

Berka, Bad (Thüringen)
Jacot, Paul 1928

Berlin
Abendroth, Martin. Konzertsänger 1925
Adler, Marie 1926
Adler-Heineberg, Frau Lisbeth. Konzertsängerin 1928
Alexander-Katz, Frau Hilde 1928
Arrau, Claudio. -Wilmersdorf 1925
Aschaffenburg, Käte 1929
Axhausen, Prof. Dr. Georg 1924
Behrens, Albert. Direktor. -Charlottenburg 1926
Benda, Hans von 1927
Beyer, Geh. Regierungsrat Dr. Reichsbahndirektor 1926
Blume, Dr. Friedr. Privatdozent. -Friedenau 1926
Bock, Hugo. Kommerzienrat 1900
Braun, Dr. Konrad. Landgerichtsrat 1926

Berlin
Breest, Helene. Gesanglehrerin 1908
Bruck, Dr. Martin. -Charlottenburg 1929
Buchthal, Frau Thea. -Charlottenburg 1923
Cornelissen, Theodor. Musiklehrer 1900
Decke-Cornill, Dr. Ernst. Rechtsanwalt u. Notar 1921
Delbrück, Ehrengard 1917
Dierolf, Frieda. Konzertsängerin. -Charlottenburg 1929
Drwensky, Walter. Orgelvirtuos 1916
Ebel, Arnold. -Friedenau 1917
Eckardt, von. Hauptmann a. D. 1920
Einstein, Dr. Alfred 1907
Eiseck, Dr. Ernst. Sanitätsrat 1911
Fahrenkamp, Dr. Alfred. Reichsbankrat 1920
Fichtner, Rudolf. Dipl.-Ing. 1920
Fiering, Rudolf. Studienrat. Musikdirektor. -Grunewald 1913
Fischer, Dr. Friedrich. Rechtsanwalt 1921
Frankenstein, Hedwig. -Wilmersdorf 1914
Friedemann-Morgenroth, Frau Prof. Gertrud. -Dahlem 1909
Friedlaender, Geh. Reg.-Rat, Univ.-Prof. Max. -Eichkamp 1900
Fritsch, E. Major a. D. -Charlottenburg 1920
Funk, Frau Margarete. Obermusiklehrerin 1928
Furtwängler, Dr. Wilh. Kapellmeister 1927
Gaertner, Anna. Oratoriensängerin 1921
Genzmer, Walter. Reg.-Baumeister. -Neuostend 1925
Georgi, Guido. Konzertsänger. -Dahlem. 1923
Glaß, Dr. Paul. -Charlottenburg 1912
Grabau, Prof. Karl. Studienrat 1901
Grell, Helene. Konzert- u. Oratoriensängerin. -Halensee 1923
Großmann, Frau Oberst Maria. -Halensee 1926
Grüneisen, E. Pfarrer Lic. -Lichterfelde 1910
Güttler, Dr. Gerhart. -Zehlendorf 1926
Haase, Hannah 1920
Hamel, Fred. -Lankwitz 1926

Berlin

Handtmann-Cheirander, Dr. Erich. Kapellmeister. -Charlottenburg 1900
Harder, Hans. -Charlottenburg 1929
Hartmann, Dr. Paul. Oberstudiendirektor. -Charlottenburg 1906
Havemann, Prof. Gustav. Konzertmeister. -Neubabelsberg 1911
Heffter, Frau Geh. Rat Prof. Else. -Grunewald 1906
Heilandt, Dr. Ing. Adolf. Direktor der A.E.G. -Werkschule. -Neufinkenkrug 1924
Heinemann, Walter. Verlagsbuchhändler 1921
Heitmann, Fritz. Professor an der Staatl. Akademie für Kirchen- u. Schulmusik 1922
Henschel, Ernst. Rechtsanwalt 1923
Heyne, Hugo. Oberbibliothekar i. R. 1922
Hinsching, Hedwig 1926
Hintze, Otto. Oberpostinspektor 1923
Hirschfeld, Frl. Dr. med. Vera. -Westend 1926
Hofer, Frau Prof. Karl 1923
Hoffmann-Behrendt, Frau. Konzertpianistin. -Wilmersdorf 1928
Jost, Dr. med. Werner 1926
Kaiser, Frau Eva. -Charlottenburg 1928
Keßler, Dr. Friedrich. Gerichtsassessor 1929
Kiewe, Arthur. -Grunewald 1926
Köhrbrück, Georg. Akadem. gebild. Musiklehrer 1917
Konopka, Walter. Pianist. -Niederschönweide 1926
Körte, Dr. Otto J. Arzt. -Charlottenburg 1918
Krammer, Frau Reg.-Rat Dr. Elli. -Charlottenburg 1911
Krause, Anna-Marie. -Steglitz 1928
Kühne, Dr. Ernst Erich. Oberregierungsrat. -Zehlendorf 1918
Lachmann, Frl. Vera. -Halensee 1926
Lang, Dr. med. Hans Joachim 1923
Landsberg, Frau Dr. Gertrud. Konzertsängerin. -Wilmersdorf 1925
Landshoff, Dr. Ludwig. -Wilmersdorf 1905

Berlin

Lehmann-Bertrand, Frl. Hertha. Bibliothekarin. -Friedenau 1924
Lemmer, Dr. Friedrich. -Steglitz 1925
Leonard, Frau Lotte. Konzertsängerin. -Charlottenburg 1917
Leuchtmann, Martin. Organist. -Charlottenburg 1922
Le-Coq, Frau Elinor von. -Dahlem 1926
Levin, Dr. Julius. Schriftsteller u. Geigenbauer 1920
Liebert, Dr. Kurt. Rechtsanwalt u. Notar 1901
Liebrecht, Bruno. Justizrat. -Charlottenburg 1901
Lienau, Robert i. Fa. Schlesingersche Musikalienhandlung 1908
Liepmannssohn, Leo. Antiquariat 1907
Lindberg, Paula. -Charlottenburg 1928
Linde, Frau Anna. Cembalistin 1912
Loebinger, Dr. Rudolf. Rechtsanwalt 1917
Loerke, Oskar. -Halensee 1919
Luedtke, Dr. Hans. Organist 1912
Ludwig, Valentin. Konzertsänger 1918
Magerstädt, Johannes. Pfarrer 1929
Manger, Frau Prof. 1921
Martius, K. Akademieprofessor 1926
Mendelssohn, Frau Luise. -Charlottenburg 1923
Mendelssohn, Frau Marie von. -Grunewald 1901
Mendelssohn-Bartholdy, Frau Dr. E. 1909
Mikulicz, Karl Lothar 1921
Moser, Prof. Dr. Hans Joachim. Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik 1921
Müller-Postler, Frau Else. -Friedenau 1915
Müthel, Lothar. -Charlottenburg 1923
Neugebauer, Prof. Dr. Karl Anton. Kustos am Staatl. Museum. -Charlottenburg 1923
Opitz, Prof. Dr. Hans 1901
Osthoff, Dr. Helmuth. -Lichterfelde-West 1927
Palmer, Elena. Konzertsängerin 1921
Patzig, Dr. Bernhard. Oberarzt. -Grunewald 1925

Berlin

Patzig, Frau Dr. Edith. =Grunew. 1924
Peters, Alfred E. =Lankwitz 1923
Petersen, Anna 1922
Petersen, Annette 1917
Pinkus, Erna. =Steglitz 1928
Priwin, Rechtsanwalt. =Schöneberg 1929
Proskauer, Dr. Oskar W. Rechtsanwalt. =Charlottenburg 1922
Reimann, Prof. Wolfgang. Kirchenmusikdirektor 1913
Reimann, Frau Irmgard 1923
Reich, Felicitas. Pianistin. =Zehlendorf 1928
Reschke, Frau Geheimrat Julie 1907
Reschke, Geh. Finanzrat Dr. Hermann 1928
Reusch, Dr. Fritz. =Charlottenburg 1926
Richter, Sigismund. Generaldirektor 1921
Rohde, Eduard jun. Kirchenmusikdirektor 1908
Rothholz, Dr. Walter. Landgerichtsrat. =Charlottenburg 1922
Rühle, Ernst. Oberingenieur. =Friedenau 1921
Salomon, Justizrat Dr. Ph. 1900
Schering, Prof. Dr. Arnold. =Lichterfelde-Ost 1901
Schillings, Prof. Dr. Max von. Generalmusikdirektor 1900
Schlesinger, Dr. Max. Rechtsanwalt. =Schöneberg 1927
Schnelling, Frau Anni. =Charlottenburg 1924
Schönberg, Dr. Alfred. Rechtsanwalt. =Charlottenburg 1923
Schumacher, P. Justizrat 1929
Schumann, Prof. Dr. Georg. =Großlichterfelde. Direktor der Singakademie 1906
Schünemann, Prof. Dr. Georg. Direktor der Staatl. Akadem. Hochschule f. Musik 1929
Schütze, Elsbet. Grunewald 1913
Schwalm, Oskar. Direktor 1900
Schweikert, Friedrich. Musikschriftsteller 1925
Schweitzer, Dr. Ernst 1924
Seiffert, Prof. Dr. Max 1900

Berlin

Sello, Dr. Hans. Rechtsanwalt. =Halensee 1926
Seiler, Eberhard. stud. theol. 1928
Simon-Sonnemann, Frau Therese 1906
Sluzewski, Dr. Curt. Rechtsanwalt 1926
Sluzewski, Dr. Emil 1906
Smend, Friedrich. Bibliothekar lic. theol. =Schmargendorf 1926
Spörry, Robert. Konzertsänger. =Wilmersdorf 1921
Stahl, Clara von 1926
Stappenbeck, Martin. Studienrat 1925
Steinitz, Hans. Rechtsanwalt u. Notar 1926
Stern, Clara. =Charlottenburg 1924
Thiel, Prof. Dr. Karl. =Grunewald 1914
Ullrich, Dr. jur. 1923
Walter, Dr. Erwin. =Charlottenburg 1926
Walter, Frau Rose. =Charlottenburg 1926
Wedell, Frau Annemarie. =Lichterfelde 1924
Weiler, Kurt. Konzertsänger 1928
Wickop, Eta. Pianistin. =Halensee 1927
Wickop, Lili. Konzertsängerin. =Halensee 1927
Wildhagen, Dr. E. 1926
Wirth, Frau Prof. Emanuel. =Charlottenburg 1901
Wirth, Otto. Bankrat. =Tempelhof 1921
Wolf, Prof. Dr. Johannes. =Friedenau 1929
Wolff, Hermann. Konzertdirektion 1900
Wolff, Frau Henny. =Wilmersdorf 1926
Wolffheim, Dr. Werner 1911
Wolffheim, Frau Dr. Betty 1914
Wolfsohn, John. Rechtsanwalt 1929
Wollheim, Hans Heinrich. Kammermusiker 1915
Zander, Dr. Walter. Rechtsanwalt 1926
Berliner Tonkünstlerverein 1909
Bibliothek des Reichsamts des Innern 1905
Bibliothek der Staatl. Akademischen Hochschule für Musik 1901

Berlin
Evang. Kirchenchor der Glaubenskirche. -Lichtenrade 1919
Evang. Stadtkirchengemeinde. -Neukölln 1921
Gesellschaft zur Pflege alter Musik. -Charlottenburg 1913
Preuß. Ministerium für Wissenschaft Kunst und Volksbildung 1909
Musikabteilung der Preuß. Staats-Bibliothek 1900
Musikhistorisches Seminar der Universität 1923
Singakademie 1906
Verein Berliner Organisten und Kirchenchordirigenten 1908

Bernburg an der Saale
Ackermann, Johannes. Stadtrat 1925

Bethel bei Bielefeld
Dickel, Dr. Arnold 1929
Löhr, Dr. Hans. Chefarzt 1927
Wilmanns, Dr. med. R. Chefarzt 1927

Bettingen (Baden)
Fink, Frau Pfarrer Dr. 1924

Betzingen bei Reutlingen
Grischkat, Hans 1923

Beuthen (Oberschlesien)
Jaschke, Paul. Musikdirektor 1920
Opitz, Rudolf. Kantor 1925

Biberach (Württemberg)
Evang. Kirchengemeinde 1900

Bielefeld
Brand, Mila. Klavierlehrerin 1929
Buchholz, Dr. Erich. Reg.-Assessor 1926
Fasbender, Justizrat 1926
Gravemann, Frau Dr. Hildegard 1926
Hinnenthal, W. 1924
Kisker, Frau Kommerzienrat 1928
Koch, Friedrich. Konrektor 1924
Lamping, Prof. Wilhelm. Musikdirektor 1901
Lorentz, Otto 1928
Meyer II, K. Organist 1911
Mühlberg, Erhardt. Studienrat 1920
Rademacher, Adolf. Landgerichtsrat 1910
Sauerländer, Studienrat 1929
Schrader, Dr. med. Gustav 1926
Werk, Gustav. Buchhändler 1927

Birkhalde bei Guten Germendorf
Ziegler, Frau Irma 1929

Bitterfeld
Remelé, Dr. Adolf. Chemiker 1923
Werner, Studienrat Prof. Arno 1911

Blaubeuren (Württemberg)
Gaub, Prof. Albert 1921

Bleckerwitz, Kr. Wismar (Mecklenburg)
Langen, Freiin Agnes von. -Kiecköwer 1924

Bleicherode (Harz)
Stuhlweißenburg, Frau H. 1920

Bochum
Niedermeier, Gerhard. Pfarrer 1927
Wortmann, Th. Lehrer 1926

Bockwa bei Zwickau
Gerhardt, Paul, Kirchenmusikdir. 1906

Bommerholz bei Bommern (Ruhr)
Schrage, Wilhelm. Lehrer 1923

Bonn
Bücheler, Emil. Landgerichtsrat 1906
Gentrup, Frau H. 1921
Hartdegen, Frau Berta 1921
Hoesch, Frau Ilse 1916
Klingemann, D. K. Generalsuperintendent i. R. 1924
Lürken, Dr. med. Josef. Sanitätsrat 1900
Münter-Quint, Frau Mary. Opern- u. Konzertsängerin 1910
Neubaur, Hans. Organist 1921
Schiedermaier, Prof. Dr. Ludwig 1908
Stehn, Frau Elisabeth. Gesanglehrerin. -Beuel 1913
Thiel, Auguste 1900
Toeplitz, Prof. Dr. Otto 1925
Vygen, Frau Emil 1910
Wasserfuhr, Frl. H. 1921
Bach-Verein. E. V. 1907
Städt. Gesangverein 1914

Bordesholm (Holstein)
Dieckmann, Alma 1923

Borsigwerk Biskupitz (Oberschlesien)
Evang. Kirchenchor 1928

Bottrop (Westfalen)
Zebski, Adalbert. Lehrer 1923

Brake (Oldenburg)
Hämpel, Br. D. Musikdirektor 1913
Mie, Frl. Hanna. Studienrat 1923

Brandenburg (Havel)
Ulrich, Frau Elisabeth Dr. 1921

Brand-Erbisdorf (Sachsen)
Wedemann, Frau Rechtsanwalt 1929

Brannenburg (Oberbayern)
Born, Elisabeth von 1922
Born, Ruth von stud. mus. 1922
Braunschweig
Guericke, Walrad. Domorganist 1928
Oelmann, H. Organist 1926
Wilms, Friedrich. Domkantor 1913
Bach-Verein Braunschweig 1915
Breitenhagen bei Calbe (Saale)
Steinemann, Hans. Pastor 1925
Breitfurt (Saargebiet)
Hunsicker, Eduard. Pfarrer 1929
Bremen
Haß, Dr. Otto. Rechtsanwalt 1913
Jacob, Prof. Dr. med. L. 1917
Isenburg, Frau P. 1911
Kirchhoff, Frau Auguste 1919
Kratzi, Prof. Dr. Johannes. Studienrat 1921
Menke, Caspar L. 1923
Menke, Frau Caspar L. 1923
Menke, Eduard 1923
Menke, Frau Erna 1923
Menke, Heinrich H. -Oberneuland 1926
Nößler, Prof. Eduard. Domorganist 1900
Riechers, Frau Alma 1929
Schlensker, H. 1923
Schünemann, Georg. A. L. 1923
Schünemann, Joh. A. 1923
Weißenborn, Dr. Johannes 1921
Wittenstein, Edita 1927
Philharmonische Gesellschaft 1900
Bremerhaven
Budde, Dr. Rudolf. Studienrat 1926
Breslau
Auerbach, Max. Tonkünstler 1917
Benkel, Kurt. Studienrat 1912
Bielschowsky, Dr. jur. Ernst 1922
Binnowsky, Fritz 1926
Bräuer, Dr. Karl. Universitätsprofessor 1926
Buchborn, Johannes. Technischer Eisenbahnobersekretär 1922
Burkert, Otto. Kantor 1912
Dohrn, Prof. Dr. Georg 1910
Ebstein, Frau Dr. Hedwig 1921
Ercklentz, Prof. Dr. med. Wilh. 1912
Eugen, Hans. Dipl.-Ingenieur 1924
Fischer, Prof. Dr. Otto. Geh. Justizrat 1912
Breslau
Friedrich, Wilhelm. Buchdruckereibesitzer 1912
Gulbins, Prof. Max. Musikdirektor 1910
Hase, Elisabeth von 1923
Hennig, Maximilian. Violinvirtuose 1924
Herden, August. Lehrer 1922
Küttner, Frau Geh. Rat Joh. 1912
Laband, Frau Hermann 1921
Lang, Frau Marie. Musiklehrerin 1912
Partsch, Geh. Med. Rat. Prof. Dr. Karl 1912
Pinner, Adolf. Kaufmann 1914
Platau, Frau Hedwig. Pianistin 1922
Rawicz, Frl. Margarete. Studienassessorin 1919
Sachs, Carl. Kaufmann 1912
Schallehen, Gerhard. Landesrat. Vorsitzender des Breslauer Bachvereins 1922
Stein, Franz. Seminar-Oberlehrer 1929
Strachwitz, Gräfin Maria Erna von 1914
Strecke, Gerhard. Musiklehrer 1922
Tobler, Dr. Salomon. Stadtrat 1910
Breslauer Bachverein 1921
Breslauer Orchesterverein 1912
Schlesischer Evang. Kirchenmusikverein 1910
Staats- u. Universitäts-Bibliothek 1924
Bretleben am Kyffhäuser
Kitzig, Berthold. Pastor 1929
Brieg, Bez. Breslau
Guckel, Frau Käte 1915
Moll, Th. W. Kommerzienrat 1917
Werner, Herbert. stud. mus. 1929
Briggow bei Kleeth (Mecklenburg)
Oertzen, Frau von 1921
Buchschlag bei Frankfurt (Main)
Dreier, Bernhard. Organist 1905
Kayser, Dr. C. Geh. Konsistorialrat 1907
Westphal, Frau Professor. Konzertsängerin 1927
Bückeburg
Grosan, Gerhard. Akadem. Musiklehrer 1925
Calw (Württemberg)
Rheinwald, Ernst. Rechtsanwalt 1911
Celle
Schneider, H. Justizrat 1900
Musikgemeinde [Musikantengilde] 1929

Chemnitz
Bechert, Kurt. Lehrer 1915
Geilsdorf, Paul. Kantor an St. Pauli 1927
Glaser, Dr. med. Kurt 1923
John, Helmuth. Kantor an St. Johannis 1924
Klemm, C. A. Musikalienhandlung 1908
Müller, Fritz. Lehrer. =Altendorf 1909
Schreiter, Frau Dr. Helene 1921
Kirchenchor St. Nicolai 1908
Kirchengemeinde St. Lukas 1907
Kirchenvorstand zu St. Petri 1908
Verein für Fremdenverkehr. E. V. 1926

Colborn bei Lüchow (Hannover)
Ninck, Dr. Werner 1928

Cottbus
Bum, Alfred 1926
Bum, Frau Martha 1926

Cunrau (Altmark)
Köhne, Erich. Hauptlehrer 1923

Cuxhaven
Dien, Gustav. Musikreferent 1922
Keppler, Hans. Kantor an der Martinskirche 1921

Daber (Pommern)
Dieſt, Heinrich von. Ritterguts=beſitzer 1926

Darmſtadt
Hollatz, Prof. Dr. Harry 1908
Kratz, Dr. Rudolf. Finanzrat 1916
Leydhecker, Dr. med. Otto 1916
Maurer, Dr. Guſtav. Oberland=gerichtsrat 1920
Niebergall, Auguſt. Lehrer u. Orga=niſt 1919
Noack, Prof. Dr. Friedrich 1911
Oſaun, Joſephine 1928
Rudolf, Max. I. Kapellmeiſter am Heſſ. Landestheater 1929
Heſſiſche Landesbibliothek 1900
Sell=Stiftung. Stiftung für An=ſchaffung von Kirchenmuſikalien 1907

Delmenhorſt (Oldenburg)
Wagner, Fritz. Studienrat 1918

Deſſau
Bartmuß, M. Kirchenmuſikdirektor 1900
Ditfurth, Elſe von. Palaſtdame. =Schloß Georgium 1900

Deſſau
Goedel, Margarethe. Konzertſän=gerin 1920
Müller, Schweſter Hedwig 1926
Neiendorff, Emma. Opernſängerin 1926
Werner=Heinze, Frau Chriſtine 1917

Detmold
Schramm, Willi. Kirchenmuſik=direktor 1920
Stemann, Geh. Obermedizinalrat Dr. 1906

Deutſch=Eylau (Weſtpreußen)
Joſewski, Erwin. Kantor 1923

Dittmannsdorf (Sachſen)
Held, Pfarrer. Dr. 1927

Döbeln (Sachſen)
Liebſcher, Marianne 1924
Steuer, Fritz. Organiſt 1922
Störzner, Paul. Organiſt 1923

Doberan (Mecklenburg)
Boſſelmann, Margarethe 1927
Koehn, Frau Geh. Rat Anni 1928
Schlieffen, Frau Gräfin Emy 1926
Stülpnagel, Sabine von 1929

Dobitſchen, Kr. Altenburg
Löffler, Hans. Pfarrer 1920

Döhlen bei Torgau
Poetter, Frau Hauptmann Martha 1922

Domanze, Kr. Schweidnitz
Pückler, Frau Gräfin Eliſabeth 1912
Pückler, Frau Gräfin Mathilde 1912

Dortmund
Bunk, Gerhard. Organiſt 1925
Finckgarden, Kurt. Konzertſänger u. Chordirigent 1911
Heinermann, Otto 1929
Holtſchneider, Carl. Direktor der Vereinigten Konſervatorien 1907
Schramme, Ruth. Geigerin 1921
Thierfelder, Dr. Helmuth. Kapellmeiſter 1923
Evang. Marien=Kirchengemeinde 1914
Städt. Konſervatorium 1927

Döſchwitz bei Zeitz
Grabow, Wilhelm. Pfarrer i. R. 1925

Dransfeld, Bez. Braunſchweig
Oberdieck, Sanitätsrat Dr. Guſtav 1917
Oberdieck, Frau Sanitätsrat Emma 1924

Dresden
Banks, Frau Getrud. Dipl. Stimm=bildnerin 1920

Dresden

Besser, Geh. Oberregierungsrat Dr. 1917
Beyer, Dr. Oskar 1928
Bierey, Anneliese 1926
Bröll, Robert. Konzertsänger 1924
Buhle, Charlotte 1926
Gebauer, Alexander. Regierungsrat 1929
Göthel, Dr. med. Paul 1923
Grössel, Gerhard. Realschuldirektor 1907
Günther, Oskar. -Klotsche 1923
Klemm, C. A. Musikalienhandlung 1907
Kruschwitz, Johannes. Kantor u. Organist 1914
Leclercq, Franz. Studienrat 1923
Löber, Mathilde. Konzert- u. Oratoriensängerin 1908
Müller, Dr. Erich. H. Musikhistoriker 1913
Pfannstiehl, Bernhard. Kirchenmusikdirektor 1910
Prezewowsky, Georg. Kantor u. Organist. -Gruna 1926
Prinz, Dr. Leonhard 1923
Reichert, Johannes. Musikdirektor 1911
Schmidt, Alfred. Studienrat 1916
Schmidt, Richard. Kantor der Erlöserkirche 1908
Schnorr von Carolsfeld, Dr. Ernst. Organist an der Dreikönigskirche. -Hellerau 1912
Schöne, Paul. Studienrat. Musikdirektor 1923
Stier, Alfred. Kantor 1908
Ulbricht, Frau Otti 1922
Kantoren- u. Organisten-Verein der Kreishauptmannschaften Dresden-Bautzen 1909
Kirchenvorstand der Annengemeinde 1913
Kirchenvorstand der Lukaskirche 1920
Kirchenvorstand der Martin-Luther-Gemeinde 1900
Kirchenvorstand der Zionskirchengemeinde 1913
Kreuzchor 1907
Mozart-Verein 1900
Sächs. Landesbibliothek 1909
Tonkünstlerverein 1901

Droyßig bei Zeitz

Spannhof, Otto. Studienrat 1923

Duderstadt (Hannover)

Ziegenbach, Franz. Lehrer i. R. 1920

Duisburg

Bechem, Frau Dr. Adele 1910
Fettweis, Heinrich. Kaufmann 1912
Josephson, Prof. Walter. Musikdirektor 1925
Pferdmenges, Heinrich. Musikdirektor 1920
Evang. Salvatorkirchenchor 1909
Städt. Gesangverein 1908

Düren (Rheinland)

Schmidt, Ferdinand. Organist u. Chorleiter 1922
Schöller, Frau Elsbeth 1922

Durlach (Baden)

Ruder, Willi. Hauptlehrer 1928

Düsseldorf

Altmann, Frau Direktor Hilde. -Oberkassel 1924
Brockt, Dr. phil. Johannes. Kapellmeister 1923
Cramer, Frau Ellen 1918
Elkan, Dr. Zahnarzt 1927
Klein, Otto. Lehrer u. Organist 1921
Klestadt, Frau Aenne 1925
König-Buths, Frau Else. Cembalistin. -Oberkassel 1928
Krieger, Erhard. Musikschriftsteller 1925
Levison, Paul. Buchhändler 1927
Löb, Frau Else 1924
Löb, Sigmund 1924
Menzen, Jakobus. Konzertorganist 1919
Nagel, Ludwig 1927
Neyses, Dr. Josef. Musikdirektor 1926
Pagener, Frau Sophie 1927
Schmid, W. Organist der Kreuzkirche 1923
Senff, Hilda 1929
Simons, Frau Dr. 1924
Simons, Frau Louise R. 1924
Simons, Dr. Eugen 1924
Simons, Dr. Ing. Herbert. Bankier 1924
Sondheim, Arnold 1924
Sondheim, Frau Else 1924
Sondheim, Walter 1924
Weisbach, Hans. Generalmusikdirektor 1929

Düsseldorf
Zaudy, Dr. med. Karl 1924
Kirchenchor der Friedenskirche „Salem" 1913
Kirchenchor der Matthäikirche 1921
Landes- u. Stadtbibliothek 1906

Eberswalde
Jonas, Frau Justizrat Anna 1906

Ebstorf, Kr. Uelsen
Gerling, Friedrich August. Konrektor u. Kantor 1913

Eckernförde (Schleswig)
Sieck, Friedrich. =Borby 1926
Sieck, Frau Ingeborg. =Borby 1926

Edelfingen (Württemberg)
Wittmann, Karl. Pfarrer 1928

Eimersleben, Bez. Magdeburg
Alvensleben=Errleben, Gräfin 1926

Eisenach
Armbrust, Walter. Städt. Musikdirektor 1928
Claußen, Hedwig 1925
Freyse, Conrad. Studienrt 1907
Gorke, Manfred 1928
Helferich, Geh. Med. Rat Dr. Heinrich 1911
Hopf, Paul Stadtorganist 1900
Kahle, Werner. Schriftleiter d. Eisenacher Zeitung 1923
Lesch, Paul. Weingroßhändler 1923
Löbbecke, Frau Gertrud von 1917
Mauersberger, Rudolf. Musikwart d. Thür. Landeskirche 1927
Nicolai, Prof. Dr. Wilhelm 1907
Rinkens, Prof. Wilhelm. Musikdirektor 1907
Rollberg, Fritz 1928
Töpfer, Rudolf. Akadem. Musiklehrer 1924
Bach=Museum 1904
Musikverein 1900
Stadtdirektor 1925

Elberfeld
Duncklenberg, Hilda 1923
Duncklenberg, Frau Karl 1923
Gerke, Adolf. Oberschullehrer 1910
Hoeßlin, Franz von. Generalmusikdirektor 1925
Langenbeck, Hermann 1924
Tiefenthal, Marianne. Organistin 1923

Elberfeld
Verein evangel. Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen 1900

Elbing
Dehne, Prof. Paul. Seminarmusiklehrer 1917
Schamp, Friedrich W. Organist u. Chordirigent 1926

Elgershausen bei Kassel
Baumfelder, Dr. med. Gerhard 1928
Baumfelder, Frau Helene 1928

Elmshorn (Holstein)
Schulze, Helmut. Organist an der Hauptkirche 1921

Emmendingen (Baden)
Schieck, Otto. Musiklehrer 1924

Engelsdorf bei Leipzig
Hüsgen, Dr. med. Hans 1923

Eppingen (Baden)
Bujard, Hermann. Stadtvikar 1921

Erfurt
Baumgardt, Edith 1921
Baumgardt, Melitta 1921
Böttger, Carl. Lehrer 1920
Conta, Frau Cläre von. Konzertsängerin 1928
Luden, Frau Dr. Sidonie 1907
Walter, Karl. Studienrat 1917

Erlangen
Oppermann, Dr. med. W. Oberarzt 1913
Oppermann, Frau Dr. Hilde 1923
Schipper, Paul 1929
Schmidt, Prof. D. Ernst. Univ.=Musikdirektor 1900
Akadem. Institut für Kirchenmusik an der Universität 1918

Errleben, Kr. Neuhaldensleben
Kersten, Dr. Pfarrer Lic. 1929

Essen
Böll, Dr. Pfarrer. =Bredney 1925
Czach, Dr. Rudolf. Konzertorganist 1921
Czach, Frau Marta 1929
Fiedler, Max. Städt. Musikdirektor 1921
Helm, Otto. Studienrat. =Bredney 1923
Klein, Studienrat. =Rellinghausen 1929
Landgraeber, Hermann. Musikdirektor 1920
La Roche, Adelheid. Konzertsängerin 1913
Lucks, Rudi, Inspektor 1927

Essen
- Plath, Johannes. Pfarrer 1926
- Reindell, Walter. Pastor. -Margaretenhöhe 1925
- Schnitzler, Hubert. Direktor d. Witte-Konservatorium 1925
- Schulte, Hanna 1929
- Wildhagen, Dr. A. 1925
- Essener Bachverein 1906
- Evang. Kirchengesangverein für Deutschland 1900

Eßlingen
- Nadelhoffer, Frau Dr. Julie 1927
- Schullehrer-Seminar 1907

Ettlingen (Baden)
- Haas, Erwin. Musiklehrer 1925

Eutin (Oldenburg)
- Hofmeier, Prof. Andreas. Musikdirektor 1907
- Mie, Wilhelm. Studienrat 1923

Falkensee bei Spandau
- Willms, Hedwig. Organistin 1922

Falkenstein (Taunus)
- Steinborn, Johanna. Musiklehrerin 1929

Flatow (Grenzmark)
- Stämmler, Heinrich. Studienrat 1926

Flensburg
- Baum, Prof. Chefarzt 1921
- Burmeister, Frau Dr. Dora 1923
- Feistkorn, Frau Postdirektor Paula 1924
- Lassen, Frau Gr. 1921
- Liesche, Richard. Landeskirchenmusikdirektor 1918
- Magnus, Emil. Musikdirektor 1922
- Nissen, Olof. Gymnasial-Musiklehrer 1925

Fluorn (Württemberg)
- Wasser, Martin. Pfarrverweser 1924

Forst (Lausitz)
- Stein, Georg. Akad. Musiklehrer 1926
- Chorgesangverein 1916

Frankenhorst bei Wickendorf (Mecklenburg)
- Franck, Hans. Schriftsteller 1921

Frankfurt am Main
- Alexander Friedrich, Prinz von Hessen Dr. h. c. 1900
- Bauer, Univ.-Prof. Dr. Moritz 1900
- Busemann, Dr. E. 1929

Frankfurt am Main
- Dane, Frau Paulita. Konzertsängerin 1921
- David, Dr. Hans Th. 1921
- Epstein, Prof. Dr. Paul 1907
- Fuchs, Heinrich 1928
- Gelbart, Eduard. Organist 1918
- Henkel, Sophie. Leiterin der Frankfurter Musikschule 1900
- Hirsch, Paul 1900
- Kalkoff, Walter. Kaufmann 1922
- Kohmann, Antoni 1922
- Küchler, Ed. sen. 1907
- Lion, Clara. Konzertsängerin 1909
- Martin, Dr. Alfred 1913
- Rath, Frau M. vom 1906
- Steiner, Frl. Jane 1926
- Caecilien-Verein 1900
- Frankfurter Museums-Gesellschaft 1905
- Dr. Hoch's Konservatorium 1900

Frankfurt an der Oder
- Blochwitz, Pastor 1920
- Bokelmann, Karl. Regierungsrat 1919
- Lange, Karl. Ober-Reg.- u. Forstrat 1921
- Padderatz, Franz. Reg.- u. Schulrat 1926

Frauenstein (Erzgebirge)
- Wagner, Ernst. Rektor 1920

Freiberg (Sachsen)
- Heisterbergk, Helene Julie. Lehrerin 1918
- Freiberger Ephoral-Kirchenchorverband 1909
- Superintendentur 1925

Freiburg (Breisgau)
- Dofleine, Dr. Erich. Musikschriftsteller 1920
- Quellmalz, Alfred. Musikwiss. Assistent am Deutschen Volkslied-Archiv 1923
- Zaar, Johannes. Oberpostdirektor 1929
- Musikwissenschaftliches Seminar der Universität 1929

Freiburg (Schlesien)
- Reichert, Herbert. Organist und Kantor 1920

Friedberg (Hessen)
- Trapp, Lotte 1921
- Friedberger Musikverein 1907

Friedeberg (Neumark)
Schönheit, Willy. Organist und Chordirigent 1922
Friedland (Mecklenburg)
Bandelow, Erich. Lehrer und Organist 1919
Friesack (Mark)
Nimz, Dr. Emil. Oberpfarrer 1922
Früchte bei Friedrichssegen (Lahn)
Steinmetz, Evang. Pfarrer 1928
Fürstenwalde (Spree)
Spiro, Dr. Friedrich 1925
Fürth (Bayern)
Cahn, Martin 1929
Wagner, Dr. Rudolf. Studienrat 1921
Gahlen (Niederrhein)
Schreiber, Johannes. Pfarrer 1925
Gaschwitz
Berchtenbreiter, Frau 1929
Heuß, Dr. Alfred 1900
Geiersthal bei Wallendorf (Thür.)
Unbehaun, Erich. Lehrer 1928
Geldern (Rheinland)
Kyrion, Joh. Studienrat 1922
Weber, Heinrich 1923
Gelsenkirchen
Preising, Joseph. Propst und Dechant 1915
Storsberg, Max. Akad. Musiklehrer 1922
Stadtverband evang. Kirchenchöre 1925
Georgenthal, Bad (Thüringen)
Hollstein, Thilo. Organist 1929
Gera (Thüringen)
Barchfeld, Moritz. Akad. Musiklehrer 1925
Bauer, Walter R. Fabrikant 1908
Rohleder, Alfred. Stadtinspektor 1927
Ruft, Dr. Theo. Augenarzt 1929
Unteutsch, Kurt. Staatl. gepr. Musiklehrer 1923
Vollrath, Wilhelm. Organist an St. Marien 1925
Bachverein Gera 1920
Gevelsberg bei Hagen (Westfalen)
Sinn, Heinrich. Pfarrer 1928
Gevensdorf (Hannover)
Dieckmann. Pastor 1924
Giesmannsdorf b. Sprottau (Schlesien)
Rauch, Wilhelm. Pastor 1917
Gießen
Schmidt, Dr. med. Walter 1926
Gladbeck (Westfalen)
Erpenbeck, Heinrich 1925
Glauchau
Franz, Ewald. Kirchenmusikdirektor 1905
Görner, Martin 1926
Gleiwitz
Ludwig, Dr. Franz Josef. Landgerichtsrat 1923
Glogau (Schlesien)
Neumann, Erna. Akad. Musiklehrerin 1922
Schwarz, Paul. Pastor 1914
Glückstadt an der Elbe
Oesau, Wanda. 1928
Godesberg (Rhein)
Rigal, Franz Freiherr von 1911
Göppingen (Württemberg)
Gruber, Franz 1929
Görlitz
Ganzel, Anna. Staatl. anerk. Klavierlehrerin 1925
Hill, Frau Tilia 1922
Richter, Kurt. Organist 1922
Goslar (Harz)
Haubold, Paul. Organist u. Ober-Musiklehrer 1917
Wiese, A. Kantor u. Organist 1929
Gotha
Fleischhauer, Hans. Musikdirektor 1918
Hofmann, Frau Magdalene 1924
Müller, Dr. Werner. Kapellmeister 1923
Rohrbach, Prof. Dr. C. Geh. Studienrat 1917
Landesbibliothek 1907
Göttingen
Drude, Frau Prof. C. 1917
Drude, Frl. Gerta 1918
Fleischmann, Milda. Gesanglehrerin 1917
Levin, Ferdinand. Fabrikdirektor 1913
Ludwig, Prof. Dr. Friedrich 1907
Voigt, Dr. phil. K. Heinz 1925
Gräfenthal (Thüringen)
Nenninger, Rudolf. Pfarrer 1926
Greiffenberg (Schlesien)
Hamann, Fritz. Lehrer u. Kantor 1924
Winkler, Dr. Helmut. Fabrikdirektor 1921

Greiz
Beck, Ludwig 1923
Stadtkirche 1917
Grimma (Sachsen)
Schroeder, Fritz 1929
Großenhain
Beßler, Prof. Dr. Oberstudiendirektor 1917
Groß-Lengden, Kr. Göttingen
Mahrenholz, Dr. phil. Christhard. Pastor 1917
Groß Rietz, Kr. Beeskow (Mark)
Arnold, Julius. Pastor 1923
Großschönau (Sachsen)
Goldberg, Dr. Hugo. Augenarzt 1923
Grünberg (Schlesien)
Reisch, Martha. Organistin 1926
Guben (Niederlausitz)
Weber, Elly 1925
Gumbinnen
Krakow, Fritz. Studienrat 1922
Gummersbach (Rheinland)
Becker, H. 1924
Güntersleben, Kr. Gotha
Grützmüller, Walter. Lehrer 1929
Güstrow (Mecklenburg)
Adam, Th. Studienrat 1921
Brockmann, Dr. F. Studienrat 1923
Gütersloh (Westfalen)
Niemöller, Rudolf jun. 1919
Wißmann, W. Hauptlehrer 1925
Evang. Kirchenchor 1925
Musikverein Gütersloh 1928
Guttenberg (Oberfranken)
Engelhardt, Hans. Pfarrer Lic. theol. 1923
Habendorf bei Reichenbach (Schlesien)
Seidlitz, Dr. Adolf von. Generallandschaftsdirektor 1914
Hagen (Westfalen)
Gerstein, Frau Brunhild. Lehrerin für Stimmbildung 1923
Stein, Karl. Pastor 1921
Westerfrölke, Prof. Rudolf 1900
Halberstadt
Scharfe, Ernst. Studienrat 1921
Haldern (Rheinland)
Kuhlmann, Pfarrer 1917
Halle an der Saale
Boyde, Karl. Kirchenmusikdirekt. 1908
Frey, Martin. Komponist 1928
Halle an der Saale
Kauffmann, Dr. med. Rudolf 1921
Keil, Ludwig Albert 1929
Klanert, Karl. Chordirigent des Stadtsingechors 1923
Pozor, Hans. Lehrer 1922
Rahlwes, Prof. Dr. Alfred. Universitätsmusikdirektor 1921
Rebling, Oskar. Studienrat. Organist a. d. Marktkirche 1920
Roennecke, Oswald. Pfarrer an St. Johannes 1929
Schläger, Kurt. Organist 1912
Schneider, Prof. Dr. Max 1907
Schröder, Prof. Otto. 1900
Schröder, Frau Professor 1914
Voeckler, Dr. Theodor 1921
Wieber, Adolf. Organist an St. Moritz 1923
Kirchenmusikalische Konferenz der Stadtephorie 1913
Kirchenmusik-Bibliothek der Provinz Sachsen 1913
Musikwissenschaftliches Seminar der Universität 1911
Hamborn (Rheinland)
Mantels, Hans. Diplom-Ingenieur 1923
Hamburg
Borries, Dr. Hans Karl von 1929
Bötjer, Herbert 1927
Böttiger, Lilli 1924
Brinkmann, Friedrich. Organist u. Chordirigent 1924
Busse, Ulrich. Organist 1921
Castens, Prof. Dr. Gerhard. Oberregierungsrat 1923
Deetjen, Gottfried. Dirigent 1915
Ehrich, Martin. Konzertsänger 1921
Fock, Gustav. Musiklehrer. -Blankenese 1921
Freiensehner, Frau Anni 1921
Friedemann, Werra. 1926
Friedrich, Bruno 1921
Grambow, Marie 1922
Grell, Kurt Ferd. -Blankenese 1920
Grimpe, Alex. 1928
Groth, Gerhard. Organist. -Fuhlsbüttel 1922
Hagedorn, Hans. Pastor zu Barmbeck 1921

Hamburg

Jäger, Dr. Georg 1921
Kelter, Frau Gertrud 1921
Klingenheben, Ella. Pianistin 1921
Knak, Gustav. Kantor u. Organist zu St. Petri 1910
Knolle, Theodor. Hauptpastor 1918
Krönig, Frau Dr. Wilhelm 1921
Krönig, Dr. Wilhelm 1921
Lütgert, Siegfried 1921
Magnus, Dora 1921
Mayer-Reinach, Dr. Albert. Direktor d. Krüß-Färber Konservatorium 1921
Meden, Luise von der 1907
Mehrkens, Karl. Organist der Hauptkirche St. Jacobi 1928
Meyer, Anni. Lehrerin 1922
Moormann, Ludwig. Organist 1922
Nieberg, Oskar. Kantor an St. Johannis 1923
Ohlendorff, Hans von. Kaufmann 1909
Oster, Ernst. Pianist 1925
Otto, Ottomar Heinrich 1923
Peters, Ernst 1923
Pforte, Dr. Hans Helmut 1921
Rappolt, Frau Franz 1921
Rieniets, Dr. med. Carl 1920
Rosenlöcker, Lina. Pianistin 1925
Sager, Heinrich jun. 1921
Saenger, Julius. Kaufmann 1901
Schriever, Klaus. Lehrer 1922
Schulz, Dr. Hermann 1924
Schumann, Heinrich. Lehrer 1926
Sittard, Alfred. Professor für Orgelspiel am Institut für Kirchen- u. Schulmusik 1910
Sörensen, Henny. Lehrerin 1912
Spengel, Prof. Julius. Musikdirektor 1910
Villinger, Frau Jenny. -Gr. Flottbeck 1926
Vormbaum, Ober-Regierungsrat 1926
Wießner, Dr. Karl. -Langenhorn 1921
Wießner, Frau Dr. Virginia. -Langenhorn 1921
St. Georgs-Kirchenchor 1923
Musikabteilung der Staats- u. Universitätsbibliothek 1914

Hamm (Westfalen)

Jung, August. Komponist 1915

Hamm (Westfalen)

Torhorst, Arnold. Pfarrer 1910
Evang. Kirchengesangverein für Westfalen 1906

Hanau (Main)

Limbert, Dr. Frank L. Dirigent des Oratorienvereins 1924

Hannover

Chappuzeau, Gertrud. -Hainholz 1922
Gerlach, Wilma. Konzertsängerin 1928
Gläsner, Hermann. Rektor 1922
Graff, Paul. Pastor 1927
Grube, Frl. Ite 1923
Gümmer, Paul. Konzertsänger 1922
Hoff-Wilhelmi, Frau Dr. Martha. -Waldhausen 1921
Höhn, Walter. Direktor d. Städt. Konservatoriums 1923
Isenberg, Gerhard. Pianist 1921
Mierzinsky, Irene 1922
Petersen, Ewald 1923
Rehbock, Elisabeth 1929
Schade, Joachim. Oberingenieur 1921
Schubring, Prof. Dr. Paul. -List 1911
Spiegelberg, Lina 1905
Stein, Assessor Dr. 1925
Stöcker, Theodor. Kantor a. D. 1920
Stucken, Frank van der 1914
Troschke, Freifrau Alice von 1905
Upmeyer, Prof. Dr. Walter 1917
Wilkening, Anneliese 1921
Mozartgemeinde 1920
Verein evang. Kirchenmusiker der Stadt Hannover 1910

Harburg a. d. Elbe

Marahrens, Pastor 1921
Tilemann, Julius. Stadtsyndikus i. R. 1900
Kreiskirchenvorstand 1926

Havelberg

Müller-Thürlings, Wilhelm. Musikdirektor 1907

Heidelberg

Bender, Dr. med. Alexander 1925
Birtner, Dr. Herbert 1922
Jost, Marianne 1925
Jourdan, Henri. Lektor an der Universität 1928
Müller, Adolf. Musiklehrer 1923
Poppen, Dr. Hermann. Universitätsmusikdirektor 1923

Heidelberg
- Radbruch, Frau Prof. Lydia 1923
- Stäckel, Frau Geheimrat 1928
- Weiß, Dr. jur. Albrecht 1929
- Musikwissenschaftl. Seminar der Universität 1922

Heilbronn
- Fröschle, Ottilie. Musiklehrerin 1929

Hennen, Kr. Iserlohn
- Schaefer, H. Pfarrer 1928

Herford (Westfalen)
- Graff, Dr. med. Max 1925
- Gröppler, Paul. Akadem. Gesanglehrer 1922
- Roeder, Karl. Kgl. Musikdirektor 1923

Heringen a. d. Helme (Kreis Sangerhausen)
- Pilz, Dr. med. Rudolf 1926

Herne (Westfalen)
- Eilbracht, Erna 1928
- Sattler, Jos. 1928
- Schlüter, Franz. Oberlyceal-Musiklehrer 1909

Herrnhut (Sachsen)
- Erbe, Th. Organist 1911

Hildesheim
- Biema, Margarete van 1915
- Crome, G. Pastor an St. Lamberti 1927
- Crome, Frau Paula. Pastorin 1927
- Lindemann, Dr. Paul 1907

Hof an der Saale
- Porsch, Christ. Kantor 1924

Hohenlimburg
- Evang. Kirchenchor für kirchl. Gesangspflege 1921

Hohenstein-Ernstthal (Sachsen)
- Schiefer, Walter. Kantor und Organist 1920

Hohenwaitzschen b. Döbeln (Sachsen)
- Liebers, Reg.-u. Med.-Rat Dr. med. 1923

Holzhausen (Arnstadt Land)
- Schulze, Adolf. Pfarrer 1900

Holzminden
- Brandt, Georg. Pianist 1929
- Kloß, Anni 1929

Homburg von der Höhe. Bad-
- Nasse, Herma 1924
- Unger, Robert. Kantor u. Organist 1922

Hüpede bei Pattensen (Leine)
- Fündling, Ludwig. Pastor 1920

Husum (Schleswig)
- Friedrichs, Karl. Gymnasial-Musiklehrer 1922

Jauer (Schlesien)
- Bormann, Curt. Kgl. Musikdirektor 1912
- Ludwig, Dr. Franz Josef. Assessor 1923

Jena
- Bauer, Fritz. cand. phys. 1928
- Biedermann, Geh. Rat. Prof. Dr. W. 1900
- Dahlet, Frau Anne Marie 1927
- Eucken, Ida Maria 1923
- Schott, Dr. Erich 1929
- Thiele, Alfred 1926
- Wandersleb, Dr. Ernst 1907
- Wensel, Dr. Viktor 1928

Ilmenau (Thüringen)
- Schmuck-Perrottet, Frau L. 1907

Joditz bei Hof (Saale)
- Meißner, Wilhelm. Pfarrer 1924

Iserlohn (Westfalen)
- Pieper, Frl. Dr. Line 1928

Jugendheim a. d. Bergstraße
- Heynsen, Prof. Karl. Musikdirektor 1921

Juist (Ostfriesland)
- Zuckmayer, Eduard 1926

Jüterbog
- Kempff, Georg. Pfarrer 1921

Kabel (Westfalen)
- Hoesch, Hans E. Direktor 1920
- Hoesch, Frau Martha 1922
- Kerckhoff, Hilde 1928

Kahla (Thüringen)
- Kalisch, Martin. Lehrer 1924

Kaiserslautern
- Weiher, Dr. Anton. Studienprofessor 1923

Karlsruhe (Baden)
- Ehrmann, Louis 1923
- Eyth, Getrud. Pianistin 1924
- Gerspacher, A. E. Studienrat 1929
- Malsch, Karl. Buchdruckereibesitzer 1905
- Malsch, Frau Maria 1927
- Vier, Frau Dr. Maria 1924
- Landeshauptstadt Karlsruhe 1928

Kassel
- Bachmann, Karl. Kreispfarrer 1928
- Des Coudres, Richard. Generalmajor a. D. 1923

Kassel

Hallwachs, Karl. Staatl. Musikdirektor 1928
Kattiofsky, Fr. Organist 1923
Laugs, Dr. h. c. Rob. I. Staatskapellmeister 1928
Ligniez, Frau Katharina. Musiklehrerin 1928
Meibom, Frl. A. von 1905
Plaut, Dr. Max. Rechtsanwalt u. Notar 1928
Ritz, Minna. Musiklehrerin 1928
Rohrbach, Dr. Leit. Arzt v. Kurhaus Dr. Rohrbach. =Wilhelmshöhe 1928
Schulz, Mathilde. Vorstehrin des Viktoriaheim. =Wilhelmshöhe 1927
Schwander, Dr. Wirkl. Geheimer Rat. Oberpräsident der Prov. Hessen=Nassau 1928
Seyffert, H. Rechtsanwalt 1928
Seyffert, Frau Elisabeth 1928
Simon, Walter 1928
Wunderlich, Helene 1928
Kurhessischer Kirchengesangverein 1906

Katernberg bei Essen

Reuter, Martha 1924

Kaulsdorf (Saale)

Blumner, Martin. Pfarrer 1923

Kempten (Allgäu)

Evang. Kirchengesangverein 1906

Kiel

Dimigen, Luise. Organistin und Musiklehrerin 1921
Harzer, Irmgard 1917
Herrfurth, Getrud. Musiklehrerin 1923
Hoffmann, Dr. Hans. =Hassee 1921
Hullmann, Agnes, Organistin 1921
Kantorowicz, Dr. Ernst. Magistrats=Syndikus 1923
Klingmüller, Prof. Dr. Victor 1919
Lauschmann, Richard. Kammermusiker 1922
Martius, Frau Prof. Margarethe 1915
Nissen, Dr. Hans Caspar. Direktor des Musikseminars 1919
Noack, Frl. Dr. Elisabeth. Studienrätin 1917
Oppel, Dr. Reinhard 1907
Paulsen, Marie. Konzertsängerin 1921
Rörig=Andresen, Frau Prof. Lulu. Musiklehrerin 1907

Kiel

Schmid, Woldemar. Direktor des Konservatorium 1928
Staiger, Frau Elisabeth 1925
Stein, Prof. Dr. Fritz. Universitätsmusikdirektor 1900
Voß, Theodor. Pastor 1921
Wunsch, Marie. Studien=Assessorin 1929
Musikwissenschaftl. Institut der Universität 1924

Kirchberg (Sachsen)

Reichardt, Emil Theodor. Kantor 1923

Kirschseiffen (Eifel)

Hennes, Frau Marie 1926

Kleinflottbek bei Hamburg

Glaser, Frau Jenny 1926

Klein Jannewitz, Kreis Lauenberg (Pommern)

Osten, Friedrich Wilhelm von der 1926

Klein Süstedt. Post Uelzen

Bortfeld, Kurt 1929

Kleinwesenberg bei Lübeck

Stoldt, Maria. Frau Pastorin 1923

Knau, Kr. Schleiz

Engericht, Willy. Lehrer 1925

Koblenz (Rhein)

Grevé, Frl. Mara 1928
Heinemann, Adolf. Organist 1920
Kletzin, Erich. Konzertorganist 1924
König, Fritz 1925
Landau, Dr. Edwin. Amtsgerichtsrat i. R. 1922
Mosler, Frau Direktor M. 1928
Popp, Nora 1923
Stoltenhoff, D. Ernst. Generalsuperintendent der Rheinprovinz 1910

Koburg

Güntzel, Prof. Karl. Studienrat 1911
Liebmann, Eduard. Hauptlehrer u. Kantor 1928
Schammberger, A. Kirchenmusikdirektor 1907
Schammberger, Dr. Heinrich 1923
Stäblein, Dr. Bruno. Musiklehrer 1921

Köln (Rhein)

Abendroth, Hermann. Generalmusikdirektor 1912
Henninger, Theodor. Studienrat. =Holzweide 1920
Hubert, Carola. Konzertsängerin. =Deutz 1908

Köln (Rhein)
- Kahl, Dr. Willy. Privatdozent 1925
- Klein, Rud. J. Organist u. Gesanglehrer 1919
- Korte, Carl 1910
- Krupp, Dr. Hans. Studienrat. =Mülheim 1923
- Lamping, Willi. Violoncell-Virtuose 1921
- Menz, Julia. Cembalistin 1923
- Mies, Dr. Paul. Studienrat 1921
- Philippi, Frau Professor Maria. Konzert- u. Oratoriensängerin. =Bayenthal 1908
- Pohl, August 1918
- Reifenberg, Paul. =Bayenthal 1909
- Richter, August. Konzertsänger. =Klettenberg 1925
- Senfter, Otto 1928
- Thelen, Joseph. Fabrikbesitzer 1921
- Wirminghaus, Frau Prof. Dr. 1901
- Gürzenich-Konzertgesellschaft 1906
- Kölner Männergesangverein 1900
- Universitäts- u. Stadtbibliothek. Abt. 1. (Amt für Kunst u. Volksbildung) 1925

Königsberg (Preußen)
- Behrend, Arthur 1923
- Beyer, Ernst. Kirchenmusikdirektor 1908
- Eichberger, Paul. Kantor und Organist 1924
- Eschenbach, Walter. Domorganist 1925
- Gennrich, D. Paul. Generalsuperintendent 1912
- Hartung, Hugo. Studienrat 1918
- Jüterbock, K. u. Co. Musikalienhandlung 1920
- Laudien, Konsistorialrat u. Stadtsuperintendent 1926
- Lubowsky, G. Reg.-Baumeister 1926
- Wolgast, Frau Dr. Friedel 1921
- Wyneken, Dr. h. c. A. Chefredakteur 1911
- Bachverein Königsberg 1918
- Königsberger Allgemeine Zeitung 1915
- Verein evangelischer Kirchenmusiker Königsberg-Stadt 1926

Königstein (Taunus)
- Borgnis, Frau Eva 1910
- Langewiesche, Karl Robert. Verlagsbuchhändler 1929

Konstanz (Bodensee)
- Kayser-Leiner, Frau Auguste. Gesanglehrerin 1922
- Moericke, Oberbürgermeister Dr. 1926

Köslin (Pommern)
- Horn, Reg.-Med.-Rat von 1925
- Rittau, Martin. Staatsanwaltschaftsrat 1920
- Voigt, Otto. Kantor 1907

Köstritz
- Heinrich XXXIX. Prinz Reuß j. L. 1929

Köthen (Anhalt)
- Kahleis, Carl. Buchhändler 1924
- Bachverein Köthen 1909
- Evang. Kirchengesangverein für Anhalt 1909

Kottbus
- Schmidt, Frau Dr. E. F. 1924
- Schulz, Frau Justizrat Elisabeth 1914

Krefeld
- Fischer, Alfred. Musikdirektor 1921
- Vasen, Frau Hugo 1928
- Krefelder Bach-Chor 1921

Lahr (Baden)
- Brauch, Dr. Th. 1924

Landeshut (Schlesien)
- Hamburger, Frau Dr. Karin 1927
- Renner, Karl. Organist der Gnadenkirche 1920

Langenberg (Rheinland)
- Mombauer, Gustav. Musikdirektor 1924

Langenbogen (Mansfelder Seekreis)
- Schlegel, Karl. Lehrer 1923

Langenholtensen bei Northeim
- Heise, Pfarrer 1929

Lauban (Schlesien)
- Nordeck zu Rabenau, Frau Baronin 1928

Lauenburg (Pommern)
- Hennig, Gertrud. Musiklehrerin 1926

Leipzig
- Abel, Käte. Lehrerin 1921
- Aber, Dr. Adolf 1913
- Adam, Fritz 1920
- Adam, Frau Martha. Konzertsängerin 1920
- Arlberg, Hjalmar. Kammersänger 1910
- Arhausen, Paul. Rechtsanwalt am Reichsgericht 1900
- Bach, Dr. med. Heinrich 1905

Leipzig

Bach, Dr. Paul. Geh. Reg.-Rat 1923
Bach, Dr. jur. Paul. Rechtsanwalt 1923
Berchtenbreiter, Frau. -Gaschwitz 1929
Biebrich, Theodor. Prokurist 1921
Bodenstein, Geh. Justizrat 1923
Böhme, Karl. Oberlehrer 1923
Boos, Dr. Karl. Reichsgerichtsrat 1923
Boerner, Hermann. stud. phil. 1926
Brandstetter, Frau Susanne 1923
Brockhaus, Max 1921
Creuzburg, Eberhard. Sekretär am Gewandhaus 1923
Cunio, Hermann. Rechtsanwalt 1923
Davisson, Prof. Walter. Stellv. Dir. d. Landeskonservatoriums 1929
Doren, Prof. Dr. Alfred 1923
Dreydorff, Gertrud 1923
Egner, Dr. Erich 1929
Eickhoff, Frau Geheimrat Anna 1908
Ettler, Karl. Musikdirektor u. Verlagsredakteur 1907
Fest, Max. Studienrat. -Lindenau 1920
Flade, Johannes. Ober-Reg.-Rat 1921
Freiesleben, Dr. Hans. Reichsanwalt 1919
Gerstenberg, Dr. Walther 1929
Giesecke, Dr. Alfred. Verlagsbuchh. 1907
Hagen, Frau. Justizrat 1929
Hallamik, Dr. Ernst. Reichsgerichtsrat 1923
Hartig, Dr. Fritz. Augenarzt 1923
Harrassowitz, Otto 1929
Hase, Frau E. von 1923
Hase, Dr. Hellmuth von 1917
Haufe, Armin. Kirchenmusikdirektor. -Leutzsch 1923
Herz, Professor Reinhart 1929
Heuß, Dr. Alfred. -Gaschwitz 1900
Heyde, Hans Paul. Kapellmeister. 1919
Hitzig, Dr. Wilh. Verlagsarchivar 1923
Hoffmann, Edgar. Direktor 1920
Horn, Dr. Rud. Landgerichtsdirektor 1923
Hoyer, Karl. Organist an St. Nikolai 1913
Hyprath, Käthe 1928
Jacobi, Dr. jur. Erwin. o. Professor für Arbeitsrecht 1929
Imhoff, Oberstleutnant. Major der Landespolizei 1923

Leipzig

Jung, Dr. Wilhelm. Kapellmeister 1919
Kern, Kurt. Komponist 1929
Kippenberg, Prof. Dr. H. 1923
Klemm, C. A. Musikalienhandlung 1900
Klengel, Prof. Dr. Paul 1906
Knauth, Elisabeth. Pianistin 1929
Koch, Univ.-Professor Dr. Herbert 1923
Kranz, Albert. Kantor 1924
Kroyer, Prof. Dr. Theodor 1923
Kurzwelly, Dr. W. 1929
Kutscher, Georg. Oberlehrer 1923
Lämmerhirt, Hugo. Oberlehrer i. R. 1926
Lathuß, Hans. Organist 1927
Levitan, Joseph S. 1929
Lindner, Otto. Handelsvertreter 1923
Littauer, Frl. Dr. Kaethe 1920
Marthaus, Kurt 1929
Martienßen, Carl Adolf. Lehrer am Landeskonservatorium 1914
Mayer, Adolph. Bankier 1921
Merbach, Dr. Fritz. Studienrat 1923
Milner, Dr. med. Richard 1923
Müller, Prof. Hans Alex. 1923
Müller, Paul Rudolf 1928
Nestmann, Dr. Alf 1929
Obermann, Dr. Erich, Robert Gustav 1917
Pauer, Prof. Max. Direktor des Landeskonservatorium 1909
Paul, Prof. Emil 1921
Penndorf, Werner. stud. mus. 1927
Quistorp, Dr. M. 1925
Ramin, Günther. Organist zu St. Thomas 1920
Rauscher, Frau Dr. 1923
Raphael, Günter 1928
Reum, Professor Dr. 1929
Richter, Prof. Bernhard Friedrich Kirchenmusikdirektor i. R. 1900
Roeder, Baptist. Kaufmann 1917
Roehling, Heinrich. Pfarrer zu St. Matthäi 1914
Rosenthal, Prof. Dr. Wolfgang 1917
Rust, Maria. Gesanglehrerin der Alumnen 1901
Sattler, Hanns 1928
Schlesinger, Sophie 1929
Schröder, Prof. Dr. Paul 1925
Schröpfer, Martin 1929

Leipzig
- Schwarz, Dr. Bernhard. Studiendirektor 1929
- Seydel, Prof. Dr. Martin 1901
- Simons, Prof. D. Dr. Walter. Reichsgerichtspräsident a. D. 1923
- Steindorff, Lucie 1923
- Steingräbers Musikverlag 1907
- Straube, Karl. Prof. D. Dr. Kantor zu St. Thomae 1900
- Tappolet, Walter. Organist 1928
- Teichmüller, Prof. Robert 1921
- Thiele, Adalbert. Justizrat 1921
- Thomas, Kurt 1925
- Tittel, Prof. Dr. Karl. Rektor der Thomasschule 1929
- Utermöhlen, Rudolf, stud. theol. 1928
- Voeckler, Frl. Johanna 1925
- Vogel, Else. Pianistin 1923
- Volkmann, Geh. Hofrat Dr. Ludwig 1907
- Volkmann, Dr. Wilhelm 1923
- Wach, Dr. Joachim. Privatdozent 1929
- Walcha, Helmut. Organist 1926
- Weickert, Christian 1923
- Weickert, Max 1923
- Weinreich, Prof. Otto. Pianist 1921
- Wolgast, Dr. Johannes. Lehrer am Landeskonservatorium 1921
- Wunderlich, Dr. jur. Carl. Landgerichtsdirektor 1921
- Institut f. Kirchenmusik am Landeskonservatorium 1922
- Kirchenchorverband der Evang. Landeskirche Sachsens 1908
- Musikbibliothek Peters 1900
- Musikwissenschaftl. Institut und Instrumentenmuseum der Universität 1908
- Riedelverein 1908
- Stadtorchester zu Leipzig 1908
- Thomanerchor 1921
- Universitäts-Kirchenchor 1909

Leisel (Birkenfeld)
- Engelhardt, Walther. Pastor 1920

Lengede bei Broistedt
- Grabe, Pastor 1919

Lemgo (Lippe)
- Eilers, E. Pastor 1921

Lennep
- Hardt, Fritz sen. Fabrikant 1912
- Hardt, Frau Fritz sen. 1912

Lesum bei Bremen
- Kulenkampff, Frau Tony 1913

Lichtenfels (Oberfranken)
- Schattenmann, Dr. Theodor. Bezirksamtmann 1925

Lichtenstein-Callnberg (Sachsen)
- Landmann, Fritz, Amtsgerichtsrat 1929

Liebenzell, Bad (Schwarzwald)
- Lautenschlager, K. Hauptlehrer 1928

Liegnitz
- Gotzmann, Dora. Musiklehrerin 1924
- Rudnick, Otto. Kirchenmusikdirektor 1923
- Singakademie 1919

Limbach (Sachsen)
- Levin, Rudolf. Kantor 1916
- Bachgesellschaft zu Limbach 1916

Lindow (Mark)
- Zschock, Frau Dr. 1929

Lörrach (Baden)
- Rieber, Dr. Karl Friedrich 1929

Lübben (Lausitz)
- Freudenberger, Wolfgang. Kantor 1920

Lübeck
- Busch, August. Lehrer i. R. 1926
- Busch, Fanny 1928
- Gädeke, Elisabeth. Musiklehrerin 1925
- Jannasch, Wilhelm. Dr. theol. Pastor an St. Aegidien 1921
- Maiwald, Frl. E. Organistin 1920

Luckenwalde
- Bieger, Frau Katharina. Chorleiterin von St. Johannis 1926
- Goldschmidt Heinrich 1906

Lüdenscheid (Westfalen)
- Linden, Dr. Fritz 1924

Ludwigsburg
- Bechtel, Karl. Oberlehrer 1924

Ludwigshafen (Rhein)
- Schmidt, Fritz. Konzertsänger u. Chorleiter 1927
- Beethoven-Chor Ludwigshafen 1927
- Verein für klassische Kirchenmusik 1906

Lüneburg
- Prange, Heinrich. Musiklehrer 1925
- Rümelin, Gottlob. Organist zu St. Michaelis 1928
- Schmid, Edmund. Tonkünstler 1921

Lünzen bei Schneverdingen
- Schmidt, Prof. Dr. Franz 1906

Lychen (Uckermark)
Jonas, Adelheid 1906
Magdeburg
Bandel, Johannes. Seminaroberlehrer 1920
Mohrhoff, Charlotte. Konzertsängerin 1928
Schöttler, D. Hans. Generalsuperintendent 1920
Sterz, Karl. Akad. Musiklehrer 1923
Magdeburger Domchor 1912
Mainz
Verein evang. Organisten und Chordirigenten in Hessen 1929
Mannheim
Anton, Dr. Karl. Pfarrer. -Wallstadt 1914
Geiler, Prof. Dr. Karl 1928
Noether, Frau Emma 1904
Weber, Karl 1928
Stadtgemeinde 1915
Marbach (Neckar)
Ernst, Lore 1922
Leypold, Frau Eugenie. Klavierlehrerin 1922
Marburg (Lahn)
Gebhard, Lili 1928
Jenner, Frau Prof. Julie 1907
Müller, Frl. Dr. Thea 1928
Stephani, Prof. Dr. Hermann 1928
Wagner, August. Organist 1928
Marienborn-Schmeckwitz bei Kamenz
Schubert, Else von 1923
Marienthal bei Barmke (Braunschweig)
Stosch, Gerhard. Pastor 1923
Markgröningen bei Ludwigslust
Kienle, Otto. Studienrat 1929
Markoldendorf bei Hanover
Arnold, Frau Fabrikbesitzer Herta 1922
Meerane (Sachsen)
Petzold, Fritz. Kantor 1924
Mehlem (Rhein)
Ammon, Louise von 1910
Meiningen
Langguth, Hermann. Kantor der Stadtkirche 1923
Meng, Rechtsanwalt Dr. 1928
Melsungen
Sallmann, Wilhelm. Staatl. anerk. Musiklehrer 1928
Mergentheim (Württemberg)
Bofinger, Frau Else 1928
Meseritz (Grenzmark)
Schmattorsch, Max. Studienrat 1926
Michelbach. Amt Mosbach (Baden)
Halbig, Franz. Hauptlehrer 1922
Minden (Westfalen)
Stern, Georg. Studienrat. Staatl. anerk. Musiklehrer 1924
Misdroy (Ostseebad)
Rogge, Frau Reg.-Rat 1922
Mittweida
Günther, Gerhard. Kantor 1923
Mölbis, Bez. Leipzig
Schulze, Gerhard. Pfarrer 1923
Moers (Niederrhein)
Schnitter, Karl Hermann. Leiter des Konservatorium 1927
Mügeln, Bez. Leipzig
Weber, Maximilian. Kantor 1929
Mühlhausen (Thüringen)
Bauersfeld, Albert. Lehrer und Organist 1912
Blumenthal, Martin. cand. theol. stud. mus. 1928
Burghardt, Ottomar. Organist 1929
Hempel, Rich. Mittelschullehrer 1928
Hertwig, Clara. Gesanglehrerin 1906
Levy, Dr. med. Simon 1928
Steeger, Walter. Städt. Musikdirektor 1922
Weisenborn, Bruno. Musiklehrer 1904
München
Bartels, Wolfgang v. Komponist 1927
Bodenstein, Dr. Ernst 1900
Clement, Arnold 1927
Curry, Robert Franz. Kunstmaler 1907
Disclez, Prof. Jos. 1927
Döbereiner, Christian. Kammermusiker 1918
Ernst, Fritz 1926
Ernst, Joachim 1926
Gerstberger, Dr. Karl. Komponist 1927
Graener, Prof. Dr. h. c. Paul 1921
Haniel, Frau Hedi 1922
Haymann, Dr. Ludwig. Rechtsanwalt 1920
Hausegger, Geh. Rat Prof. Dr. Siegmund von. Präsident der Akademie der Tonkunst 1927

München
Hertlein, Friedrich. Direktor der Hypothek.- u. Wechselbank 1927
Hobohm, Dr. Johannes. Pianist 1927
Hoerburger, Max Fabrikdirektor 1917
Korn, Staatsrat Dr. 1927
Krienitz, Dr. Willy. Bibliotheksrat 1927
Lottner, Frau Gabriele von. Cembalistin 1927
Maier, G. 1928
Maier, Frl. Jeny 1928
Maendler-Schramm, Karl. Cembalofabrikant 1908
Martin-Weigel, Frau Irmengart 1927
Mauermayer, Else. Gesanglehrerin 1925
Meili, Max. Konzertsänger 1927
Mertens, Frau Chefarzt Dr. Gertrud 1913
Rothballer, Frau Elisabeth. Konzert- u. Oratoriensängerin 1927
Schacht, Joachim. -Ganting 1926
Schacht, Dorothea. -Ganting 1927
Schachtleiter, Abt Alban 1927
Schmid, Dr. phil. Willi. Gambist u. Musikschriftsteller 1920
Schoedel, Gustav. Organist 1921
Speckner, Anna. Cembalistin 1927
Stadelmann, Li. Cembalistin 1927
Stahl, Erhard. Chordirigent 1910
Stamm, Dr. Adolf. Geheimrat. -Planegg 1927
Stern, Dr. Paul 1907
Stourdza, Fürst Alexander. Oberst a. D. 1926
Stourdza, Demeter 1928
Waltershausen, Freiherr von. Akademiedirektor 1927
Akademie der Tonkunst 1900
Bayrische Staatsbibliothek 1900
Vokalkapelle an der Allerheiligen Hofkirche 1926

München-Gladbach
Merländer, Ludwig 1925
Starting, Paul. Landgerichtsdirektor 1910
Gladbacher Bachverein. Evangelischer Kirchenchor 1928

Münster (Westfalen)
Fellerer, Dr. K. G. 1927
Hammacher, Erich. Pianist 1920

Münster (Westfalen)
Heilbronn, Prof. Dr. A. 1921
Hompel, Dr. August ten 1926
Hompel, Dr. ten. Rechtsanwalt 1922
Kieslich, Berhard. Studienrat 1921
Lippstreu, Frau Konsistorialrat W. 1928
Schmidt, Prof. Dr. Richard 1923
Schöne, Frau Professor 1926
Seubel, Karl. Organist 1922
Skopnik, Eva von. Konzertsängerin 1925
Smend, Prof. D. Dr. Jul. Geh. Konsistorialrat 1900
Musikwissenschaftl. Seminar der Universität 1927

Namslau (Schlesien)
Haselbach, Albrecht. Brauereibesitzer 1920

Naumburg (Saale)
Czerwinski, Gertrud 1923
Grüneisen, Dr. med. 1923
Grüneisen, Frau Dr. 1923
Holst, Ortwin von. Akademischer Musiklehrer 1929
Löffler, Max. Organist 1919
Rudolph, Dr. Martin. Studienrat 1922

Nebel (Amrum)
Lorenzen, Else. Organistin 1923

Nehringen, Kr. Grimmen (Pommern)
Pachelbel-Gehag, Frau von 1924

Neubrandenburg
Wenzel, Eberhard. Organist und Chordirigent 1928

Neubronn (O.-A. Aalen)
Kammerer, Imanuel. Pfarrer 1920

Neuenkirchen (Oldenburg)
Roth, K. Pastor 1913
Roth, Frl. Mathilde 1925

Neuhof bei Breitungen (Werra)
Stephan 1911

Neukochen bei Aalen (Württemberg)
Palm, Otto. Fabrikbesitzer 1927

Neumarkt (Schlesien)
Fridrich, Dr. Kreissyndikus 1921
Fridrich, Frau Dr. Emy 1921
Hubert, Ludwig. Lehrer 1922
Saß, Dr. Joh. Pfarrer 1921

Neumünster (Holstein)
Eitle, Dr. Max. Studienrat 1919
Zöllner, Edmund 1926

Neu Rössen bei Merseburg
Röhl, Walter. Lehrer 1923

Neustadt a. d. Orla
Meurer, Georg. Oberstudiendirektor 1913
Neustädtel (Erzgebirge)
Seifert, Kurt. Kantor 1927
Neustettin
Bertau, Paul. Chorleiter des Kirchengesangvereins 1926
Niebüll (Holstein)
Lorenzen, Adolf. Organist und Musiklehrer 1925
Nieder Schreiberhau (Riesengebirge)
Gaebel, Otto. Direktor 1912
Niederwillingen bei Stadtilm (Thüringen)
Weber, Adalbert. Lehrer 1923
Niemberg, Bez. Halle (Saale)
Grüneisen, Friedrich. Pfarrer 1907
Nienstedten bei Hamburg
Pigge, Frau Amtsgerichtsrat Dr. 1926
Nordgermersleben, Bez. Magdeburg
Peau, Franz. Hauptlehrer 1926
Nordhausen
Adolf, Clara. Musiklehrerin 1923
Sümnich, Erich. Studienrat. Organist 1924
Nördlingen
Evangelischer Chor 1900
Nossen (Sachsen)
Cantaten-Chor 1927
Nürnberg
Blum, Georg. Pianist 1900
Döbereiner, Otto. Studienrat 1919
Erhard, Dr. Albert. Assessor 1923
Herz, Siegfried. Kaufmann 1923
Kirste, Frau Dr. Helene 1906
Neupert, J. C. Hofpianoforte-fabrik 1914
Nüzel, Karl. Kirchenmusikdirektor 1921
Richter, Franz. Regierungsrat 1924
Schmidt, Hans. Lehrer 1921
Zeltner, Hermann 1924
Bücherei für evang. Kirchenmusik 1922
Oberbreißig bei Niederbreißig (Rhein)
Wedderkop, Frau Eilse von 1926
Oberhausen (Rheinland)
Schellhase-Thomas, Frl. Käthe. Konzertsängerin 1913
Trappmann, Paul 1928
Oberkassel bei Bonn
Brinkmann, Gustav Adolf. Hauptlehrer 1922
Oberkassel bei Bonn
Fromme, Pastor 1923
Sturm, A. W. Oberlehrer 1922
Oberlahnstein (Rhein)
Thomas, Adolf. Organist 1926
Oberlangenbielau (Schlesien)
Strauch-Möwius, Frau Martha. Organistin 1919
Ober Schreiberhau (Riesengebirge)
Stehr, Hermann 1926
Oberursel (Taunus)
Hoffbauer, J. Akadem. Musiklehrer 1922
Ober Weistritz (Schlesien)
Pückler, Graf Carl 1912
Offenbach am Main
Schoembs-Schneider, Frau Susi, Konzertsängerin 1928
Offenburg (Baden)
Brustle, Friedrich. Lehrer 1929
Ohrdruf (Thüringen)
Lux, Eduard. Kirchenmusikdirektor 1927
Weigel, Sanitätsrat Dr. Otto 1923
Ohrum bei Hedwigsburg
Bock, Irmgard 1928
Oldenburg
Duncklenberg, Irmgard 1923
Eckardt, Luise. Lehrerin 1929
Janßen, Adolf. Landgerichtsdirektor 1910
Janßen, Frau Olga 1926
König, Margarete. Organistin 1928
Leuschner, Martin. Obermusiklehrer der Aufbauschule 1925
Meyer, Frl. Dr. med. Luise 1929
Murken, E. Bankdirektor 1929
Nelle, Dr. med. Johannes 1920
Schütte, Dr. Adolf. Pastor. -Osternburg 1924
Theilen, Helene 1925
Wissig, Dr. Otto. Organist der Lambertikirche 1920
Bachverein 1920
Oldesloe (Bad)
Hasenbein, Fritz. Akadem. Musiklehrer 1922
Läpple, Paul. Studienrat 1921
Oelsnitz im Erzgebirge
Fickel, Johannes. Kantor und Organist 1929

Osnabrück
Behrend, Dr. Fritz. Kapellmeister 1912
Maxton, Dr. W. 1920
Prenzler, Rudolf. Studienrat. Musikdirektor 1903
Osterwald, Krs. Hameln
Drömann, W. Pastor 1923
Osterwieck (Harz)
Reischauer, Frau Hedwig 1921
Paderborn
Müller, Prof. Dr. Hermann 1913
Parchim (Mecklenburg)
Buschmann, Dr. Kreismedizinalrat 1923
Pasewalk (Pommern)
Fleischer, Kuno. Organist 1926
Peine, Bez. Hildesheim
Hövelmann, Paul. Schulrat 1923
Petershain bei Neu-Petershain
Kuhnke, Bernhard. Pastor 1929
Peterswaldau, Bez. Breslau
Reining, Max. Kantor 1923
Evang. Kirchenchor 1925
Pforzheim
Ruf, Klara 1929
Pfungstadt
Eidenmüller, Friedrich. Lehrer 1922
Pirna (Elbe)
Gaupp, Dr. Ludwig. Medizinalrat 1929
Müller, Oskar. Anstalts-Oberlehrer 1929
Nitsche, Ober-Med.-Rat Prof. Dr. Paul 1920
Plotz, Walther. Pfarrer 1929
Rentsch, Dr. Paul. Obermedizinalrat 1929
Plauen (Vogtland)
Markuskirchenchor 1926
Ploen (Holstein)
Rabsch, Edgar. Akadem. Gesanglehrer an der Staatl. Bildungsanstalt 1917
Pößneck (Thüringen)
Hoffmann, Max. Pfarrer i. R. 1908
Potsdam
Becker, Prof. Otto. Hoforganist 1917
Heinemann, Karl. Regierungsbauführer 1922
Preetz (Holstein)
Petonke, Martin. Klosterorganist 1920
Pretzsch an der Elbe
Vollmer, Hugo. Pfarrer 1923
Pyritz (Pommern)
Callies, Ernst. Musikdirektor 1900
Rastatt
Pflaumer, Emil. Lehrer 1929
Ratibor
Singakademie 1926
Rebbelroth bei Gummersbach (Rheinland)
Krafft, Theodor. Dipl.-Ingenieur 1921
Rebenstorf, Post Lübbow
Wegener, Pastor H. 1919
Regensburg
Erhard, Dr. Albert. Assessor 1923
Reichenbach (Schlesien)
Mattheus, Herbert. Kantor und Organist 1916
Reinbek (Holstein)
Schwarz, Frau Reg.-Rat Getrud 1917
Reinstedt (Anhalt)
Schmidt, Frau verw. Oberamtmann 1919
Reitwein, Bez. Frankfurt a. d. Oder
Wittich, C. von. Oberstleutnant a. D. 1922
Wittich, Frau G. von 1926
Rente (Ammersee)
Curry, Frau Mary 1900
Retzin (Prignitz)
Bülow-Putlitz, Frau von 1926
Reyersdorf, Bez. Breslau
Bernatzky, Georg. Lehrer 1923
Rheinböller Hütte (Hunsrück)
Kirsch-Purielli, Frau Clara 1925
Riems, Insel, bei Greifswald
Bramm, Irmgard 1925
Riesa
Bode, Dr. Wilhelm. Konzertorganist 1928
Rimbach, Post Eichenberg
Witteborg, Marta 1928
Rochlitz (Sachsen)
Kantoreigesellschaft 1915
Rostock
Ashauer, Heinrich. Konzertmeister 1928
Gengnagel, Paul. Oberlehrer 1921
Holte, Hans von. Organist an St. Maria 1914
Jahn, Hellmuth. Organist 1920
Mie, Hedwig. Kammersängerin 1926
Schulz, Heinrich. Generalmusikdirektor 1921
Rothenburg ob der Tauber
Feige, Hans. Stadtkantor 1924

Ruhla (Thüringen)
- Beerwald, Eva 1928
- Nebeling, Hans. stud. mus. 1925
- Plath, Werner. Apotheker 1927
- Schaffner, Wilhelm. Studienrat 1923

Rüstringen (Oldenburg)
- Hackstette, Georg. Organist 1923

Saabor, Kr. Grünberg (Schlesien)
- Falkenhausen, Freifrau von 1926

Saarbrücken
- Böcking von Ammon, Frau Geheimrat 1925
- Köhl, Ernst 1920
- Rahner, Karl 1928
- Röchling, Geh. Justizrat Dr. Karl 1927

Säckingen
- Stadler, Jos. Musiklehrer am Realprogymnasium 1923

Salzuflen, Bad
- Brenker, Karl. Organist 1925

Sarstedt (Hannover)
- Schönian, Hans. Direktor 1921

Sasel, Bez. Hamburg
- Koch, Dr. Hugo. Studienrat 1920

Scherfede (Westfalen)
- Georges, B. Pfarrer 1928

Schiltach (Schwarzwald)
- Karlin, Elisabeth 1927

Schleswig
- Jordan, Oswald. Studienrat 1922
- Zillinger, Erwin. Domorganist 1911

Schleusingen (Thüringen)
- Thörmer, Fritz. Lehrer 1921

Schmalkalden
- Wolf, Clara. Lehrer i. R. 1907

Schmölln (Thüringen)
- Kertscher, F. Kirchenmusikdirektor 1929

Schönberg (Hessen)
- Wilhelm Prinz zu Stolberg-Wernigerode 1914
- Prinzessin Wilhelm zu Stolberg-Wernigerode 1914

Schosnitz bei Canth (Schlesien)
- Wichelhaus, Landrat a. D. 1922

Schwartau, Bad, bei Lübeck
- Borries, Dr. jur. Fritz von 1929

Schweidnitz
- Anhalt, Walther. Kreissyndikus 1921
- Hartmann, Hans. Staatsanwaltschaftsrat 1922

Schwelm (Westfalen)
- Grote, Paul 1922
- Evang. Kirchenchor 1909

Schwerin
- Gothe, Georg. Organist 1921
- Reid, Dr. George. Nervenarzt 1917
- Schmidt, Frl. Hetta von. Konzert- u. Oratoriensängerin 1922
- Schweriner Gesangverein 1907

Siegen (Westfalen)
- Zipp, H. Kirchenmusikdirektor 1925

Sinsheim (Baden)
- Baust, Albert. Musiklehrer 1928

Solingen
- Hoffmann, Paul. Kgl. Musikdirektor 1908
- Evang. Kirchengesangverein für Rheinland 1905

Solz bei Bebra
- Pfeiffer, Wilhelm. Pfarrer 1929

Sondershausen
- Gallitschke, Alfred. Pianist 1923

Sonneberg (Thüringen)
- Dressel, Dr. phil. Hans. Fabrikbesitzer 1921
- Froebel, Charlotte 1923
- Koch, Elfriede. Organistin 1928
- Scheler, Hermann. Kantor 1928

Soest (Westfalen)
- Grawe, K. Lehrer 1921

Speyer
- Evang. Kirchengesangverein für die Pfalz 1900

Springstille, Krs. Schmalkalden
- Frank, Jul. Pfarrer 1929

Stargard (Pommern)
- Biederstaedt, Fritz. Studienrat 1923
- Illig, Irmgard 1927

Starnberg (Oberbayern)
- Franzius, Franz 1926
- Kippenberg, Dr. Heinrich 1921
- Kippenberg, Frau Anni 1921

Stawedder (Lübecker Bucht)
- Carriere, Paul 1923

Steinberg bei Sarstedt
- Bohlen, Dr. 1921
- Crome, Hans. Volkshochschulleiter 1920
- Crome, Paula 1927

Stendal
- Eiselen, Paul. Pfarrer. -Röxe 1900

Stettin
Giese, Frau Erna 1922
Giese, Friedr. Studienrat. Organist 1922
Hoppe, Hans. Pastor 1926
Kob, Konrad. Pastor i. R. 1924
Kuck, Margarete. Musiklehrerin 1926
Leo, Georg. Rechtsanwalt 1911
Löbel, Dr. Emil 1924
Müller, Georg. Kaufmann 1923
Nell, Karl. Gymnasial-Musiklehrer 1928
Rother, Paul. Organist 1900
Saunier, Gertrud 1928
Stechert, Dr. 1922

Stollberg (Erzgebirge)
Kirchenchorverband des Kirchenkreises Stollberg 1909

Stolp (Pommern)
Korb, Martin. Organist 1921
Liedtke, Friedrich. Lehrer 1926
Mehrtens, Meta. Konzertsängerin 1907
Rosenfeld, Marie. Klavierlehrerin 1926

Stolzenau (Weser)
Weih, Albert. Landwirtschaftsschuldirektor 1919

Streitberg (Fränk. Schweiz)
Schilffarth, Eugen. Pfarrer 1923

Strubensee bei Lindow (Mark)
Fischer, Willy. Lehrer 1926

Stuttgart
Hochapfel, Hans. Kapellmeister 1918
Keller, Prof. Dr. Hermann 1928
Mezger, Martin. Kirchenmusikdir. 1910
Ruck, Hermann. -Degerloch 1922
Rupp, Fritz 1924
Schüz, Manfred. Organist 1926
Stoeckle, Christian. Lehrer. -Botnang 1927
Strebel, Arnold. Kirchenmusikdirektor 1924
Walter, Prof. Georg Adolf. Konzert- u. Oratoriensänger 1904
Wölffle, Helene 1927
Württemberg. Bachverein 1910
Württemberg. Landesbibliothek 1914

Sülfeld (Holstein)
Thomsen-Odefey, Frau Pastor 1927

Sulzbach bei Saarbrücken
Vopelius, Frau Helene von 1926

Tabarz (Thüringen)
Frau Prinzessin Friedrich Wilhelm von Preußen 1914

Tabarz (Thüringen)
Marie Therese, Prinzessin von Preußen 1926
Mirsch-Riccius, E. Kapellmeister 1919

Taucha bei Leipzig
Fleischer, Frau Nelly 1929

Techentin bei Mestlin
Krüger, F. Pastor 1921
Krüger, Frau Pastor 1922

Templin (Ukermark)
Altmann, Helmuth. Organist u. Gesanglehrer 1922

Teschendorf (Pommern)
Pigger, Ernst. Pfarrer 1923

Thalheim (Erzgebirge)
Stark, Willy. Organist 1923

Tiengen, Amt Waldshut (Baden)
Gieser, L. Hauptlehrer 1924

Tilsit
Wilhelmi, Herbert. Musikdirektor 1923

Torgau
Krause, Frau Sanitätsrat Dr. 1920
Kantorei-Torgau 1915

Traunstein-Ettendorf (Oberbayern)
Krazer, Marianne 1923

Travenort
Isenberg, Carl 1923

Tröbnitz bei Stadtroda (Thüringen)
Gundermann, Louis Edmund. Lehrer 1920

Trollenhagen bei Neubrandenburg
Grisebach, Frau Fides 1926

Tübingen
Gohl, Wilhelm. Repetent am Evang. Stift 1928
Gölz, Richard. Kirchenmusikdirektor 1923
Evang. Kirchengesangverein für Württemberg 1907
Evang. theol. Seminar 1920

Tuttlingen (Württemberg)
Bezner, Willy. Organist 1924
Breimaier, Studienrat 1924

Uhlbach bei Stuttgart
Werner, Albrecht. Pfarrer 1907

Ulm
Kirchenmusik im Münster 1923

Uelsen (Hannover)
Mehrkens, H. Kirchenmusikdirektor 1921

Verden (Aller)
Hoppe, Alfred. Domorganist 1921

Bohwinkel bei Elberfeld
Muthmann, Dr. Fritz 1923
Völklingen (Saar)
Bleibtreu, Dr. Helmuth. Chemiker 1921
Waldenburg (Sachsen)
Günther, Fürst von Schönburg-Waldenburg 1928
Waldshut (Baden)
Münz, Heinrich. Musiklehrer 1919
Winnecke, Frau Stadtpfarrer Julie 1922
Warchau, Bez. Magdeburg
Britzke, Frau von 1926
Wasungen (Werra)
Fritz Adolf. Kirchenmusikdirektor 1923
Weida (Thüringen)
Freytag, K. Kirchenmusikdirektor 1913
Heynig, Hermann. Stadtorganist 1914
Weißhausen bei Koburg
Böhm, Wilhelm 1919
Weimar
Fischer, Direktor Dr. Reg.-Rat a. D. 1928
Hinze-Reinhold, Prof. Bruno. Direktor der Staatl. Musikschule 1928
Krause, Dr. Fritz. Generalkonsul 1906
Martin, Friedrich. Stadtorganist 1918
Michaelis, Otto. Pfarrer 1924
Rein, Walter. Musiklehrer 1922
Reitz, Prof. Robert 1912
Sichardt, Dr. Otto. Landgerichtsdirektor 1907
Landesbibliothek 1914
Weinböhla (Sachsen)
Füssel, Kurt. Kantor 1927
Weinheim (Baden)
Freudenberg, Frau Walter 1929
Mack, Heinrich. Musiklehrer 1928
Weinsberg (Württemberg)
Schmieder, Hans. Oberbürgermeister a. D. 1907
Weißenbrunn, Kr. Koburg
Mensing, Cornelia 1923
Werdau (Sachsen)
Nitzsche, Erich. Gerichts-Assessor 1922
Wernigerode (Harz)
Geß, Elisabeth. Klavierlehrerin 1906
Wesel
Brandenstein-Zaudy, Frau Margarete 1924
Plato, Karl. Chordirigent 1925
Westeregeln, Bez. Magdeburg
Binz, Berthold. Pfarrer 1926
Wettersdorf bei Walldürn (Baden)
Thürwächter, Hans. Hauptlehrer 1922
Wiesbaden
Bechtel, Karl. Diplom-Ingenieur 1920
Michael, Paul. Oberbaurat 1923
Müller, Alfred 1924
Müller, Otto. Pfarrer. -Biebrich 1924
Petersen, Friedrich. Organist an der Marktkirche 1907
Prüssian, Frl. stud. phil. Marianne 1928
Sandhagen, Frau Karin 1928
Schlerf, Studienassessor W. 1929
Schütz, Irmengard. Johanniterin 1927
Steinhäuser, Johanna. Musiklehrerin 1928
Wolff, Hermann 1927
Arbeitsgemeinschaft für Kirchenmusik der Evang. Landeskirche in Nassau 1928
Wilhelmshaven
Mangelsdorf-Sobeck, Frau Med.-Rat Dr. Erna 1921
Windsfeld (Bayern)
Cnopf, Theodor. Pfarrer 1923
Witten (Ruhr)
Chor für Kirchenmusik 1920
Wittenberg, Bez. Halle (Saale)
Jenne, Dr. Heinrich 1923
Krause, Johannes. Musiklehrer a. staatl. Melanchthongymnasium 1929
Meichßner, Frau Superint. Prof. 1926
Schmidt, Dr. Paul. Studienrat 1926
Straube, Willy. Kgl. Musikdirektor 1918
Witzenhausen (Werra)
Wahler Guido 1928
Wolfen, Kr. Bitterfeld
Ackermann, Dr. F. 1924
Vogt, Dr. Wolfrum. Chemiker 1926
Vorländer, Dr. Franz 1920
Wolfenbüttel
Barnewitz, Frau Margarete 1928
Kallmeyer, Georg 1926
Wolfsbrunn, Bez. Kassel
Keudell, Kammerherr von 1928
Worms
Bräunig, Med.-Rat Dr. Karl 1927
Deboben, Heinrich. Organist 1921
Hüttenbach, Otto 1924
Niebergall, Jacob. Oberreallehrer 1923
Rahn, Wilhelm. Oberbürgermeister 1927
Rücker, Frau Fabrikant Fritz 1924

Wünschendorf (Elster)
Heiland, Ernst. Lehrer 1925
Würzburg
Englert, Kurt 1922
Geys, Herta 1924
Hereth, Kathrin 1924
Kaul, Prof. Dr. Oskar 1921
König, Dr. Heinrich. Gesanglehrer 1924
Rietschel, Universitätsprofessor Dr. med. Hans 1929
Schindler, Hanns. Professor 1923
Woller, Alfred 1924
Bayr. Staats-Konservat. für Musik 1900
Wüstenbrand (Sachsen)
Stadelmann, Guido. Kirchenmusikdirektor 1929
Zeitz
Hein, Dr. Karl. Ohrenarzt 1920
Zella-Mehlis (Thüringen)
Brill, Frau Dora 1923
Zeulenroda (Thüringen)
Sporn, Fritz. Musikdirektor 1917
Zielenzig
Heinrich, Karl. A. Kantor 1922
Stuermer, Käte 1922
Zittau
Knösel, Herbert 1921
Bach-Verein „Freiw. Kirchenchor" 1909
Zörbig bei Halle a. d. Saale
Rühlmann, W. Orgelbaumeister 1929
Zossen bei Berlin
Milchner, Wilhelm 1926
Zwickau
Gerhardt, Paul. Kirchenmusikdirektor. -Bockwa 1906
Kulenkampff, Prof. Dr. 1923
Maschner, Max. Kantor an der Pauluskirche 1917
Schanze, Johannes. Kantor an St. Marien 1926
Thalemann, Franz. Studienrat 1908
Kirchenchor der Katharinenkirche 1911
Landesverein der Kirchenmusiker Sachsens Kr. Zwickau 1905

Danzig
Abraham, Frau Sanitätsrat Dr. 1928
Bialk, Stanislaus. Pfarrer. -Emaus 1927
Boltze, Dr. E. Bankdirektor. -Langfuhr 1918
Böttcher, Rudolf. Gymn. Musik-Oberlehrer 1921
Brandstäter, Georg. Musikdirektor 1900
Döring, Bernhard 1926
Evers, Frau Adele. -Praust 1928
Frotscher, Dr. Gotthold. -Langfuhr 1923
Kalweit, Generalsuperintendent D. Dr. 1929
Klawitter, Fritz. Ingenieur 1928
Klose, Frau Prof. H. 1913
Krieschen, Konrad. 1. Organist an der Oberpfarrkirche zu St. Marien 1925
Müllern, Frau Luise von. Wwe. -Zoppot 1928
Reimer, Friedrich. Pastor 1919
Schlemm, Dr. Rechtsanwalt und Notar 1918
Spiegelberg, Dr. Hans. -Langf. 1929
Striemer, Karl. -Zoppot 1922
Wallenberg, Sanitätsrat Dr. Th. 1905
Ober-Pfarrkirche zu St. Marien 1917

Memel
Barkow, Johannes. Studienrat 1921

Belgien.
Antwerpen
Koninkl. Vlaamsch Conservatorium 1921

Dänemark
Aarhus
Fjelrad, Georg. Kantor u. Organist 1929
Christiansfeld bei Hadersleben
Schöte, P. E. Organist der Brüdergemeinde 1928
Kopenhagen
Raasted, N. O. Domorganist. Vorsitzender des Kopenhagener Bachvereins -Skodsborg 1927
Große Königl. Bibliothek 1918
Vordingborg
Emborg, Jens Laurson. Komponist 1922

Finnland
Åbo
Anderssén, Alfred. Tonsetzer 1928
Andersson, Prof. Dr. Otto 1928
Musikwissenschaftliches Seminar der Åbo-Akademie 1928
Helsingfors
Krohn, Prof. Dr. Ilmari 1906
Martenson, Elis. Musikdirektor 1929

Frankreich

Berg (Unter-Elsaß)
Müller, Heinrich. Pfarrer 1922
Ebwersheim bei Vendenheim (Elsaß)
Münch, Fritz. Pastor 1920
Paris
Shattuck, Arthur. Pianist 1927
Rufach (Elsaß)
Engel, Kurt 1921

Großbritannien

Aberdeen (Schottland)
Terry, Charles Sanford. Professor of History in the University of Westerton of Pitfodels 1923
Beccles (Suffolk)
Verrells, Stuart. Reverend 1929
Berkhamsted bei Herts
Boyd, Frau C. E. 1929
Bickley (Kental)
Greef, R. W. de 1929
Blagdon (Bristol)
Thurmann, Dr. Rowland 1929
Cambridge
Barnes, George R. 1924
Cambus [Schottland]
Younger, Frau J. P. 1929
Chester
Walsh, A. St. G. 1929
Cumberland
Richmond, Dr. R. T. 1929
Glasgow
Macfarlane, G. W. 1929
Herts
Wood, Sir Henri J. 1907
Kendal
Somervell, Frau L. W. 1929
Somervell, Leonard C. Captain 1929
Somervell, Ursula 1929
London
Ashby, A. B. 1929
Austin, Frau 1929
Budge, Sir Ernest Wallis. Litt. D. 1929
Chalmers, Christina 1929
Chalmers, Lia 1929
Dale, B. J. 1929
Hamilton, Katherine 1929
Kenyon, C. D. 1929
Ohlenschlager, Frl. C. 1929
Pertz, Frl. Florence 1928
London
Phear, Arthur G. 1929
Read, Albert Stanley 1929
Read, Ernest. Kapellmeister 1929
Valbonesi, Gino. Musikdirektor 1927
Newcastle upon Tyne
Whittaker, Dr. W. G. 1922
Rutley bei Uckfield (Sussex)
Champneys, Sir Francis. Baronet M. D. 1929
Redhill (Surrey)
Holmes, Athol Digby 1929
Holmes, Thomas Barton 1929
Sheffield (Yorkshire)
Allen, Edwin C. 1929
Weaverham (Cheshire)
Delmege, Dr. Anthony 1929

Italien

Mailand
Ansbacher, Dr. Luigi. Rechtsanwalt 1920
Kiel, Frl. Dr. Hanna 1923

Niederlande

Amsterdam
Aten, Berta 1928
Bennekom
Nachenius, J. C. Maler 1916
de Bilt
Schoute-Rutgers van de Loeff, Frau Dr. S. M. 1923
Bilthoven
Cornelis, Evert. Dirigent des Niederländischen Bachvereins 1927
Brummen
Kres, Joh. 1923
Bussum
Bahlmann, Frl. Mia 1922
Bessie van Lier, Frau J. 1915
Breukelaar, Frl. L. 1928
Moes-Spakler, Frau M. Th. 1922
Nederlandsche Bach-Vereeniging 1921
Haag
Andrießen, W. 1922
Ezermann, J. L. J. T. 1923
Stronck-Kappel, Frau Professor Anna. Konzertsängerin 1910
Öffentliche Musikbibliothek 1925

Haarlem
Blooker, Frl. D. 1928
Booda, Jan 1929
Hilversum
Gunning, Prof. Dr. J. H. 1901
Noordewier-Reddingiuß, Frau A. Konzertsängerin 1922
Leiden 1928
Jonker, Frau Prof. Dr. 1928
Sande Bakhuyzen, Frl. H. W. van de 1928
Naarden
Bourssе, Frl. G. 1928
Schoonderbeek, Frau Johann. Witwe 1913
Oegstgeest bei Leiden
Schmeltz, Eduard. Organist 1905
Soesterberg
Cleyndert, Frau 1923
Utrecht
Timmermans, J. M. Beamter 1924
Centraal Muzieklitteratuur Fonds 1925
Veendam
Schmidt-Marlissa, Dr. Fried. Organist a. Groote Kerk 1926
Velp
Brandts Buys, M. A. Musikdirektor 1929
Zierikzee
Helder, Marie. Konzertsängerin 1917

Norwegen

Oslo
Sandvold, Arild. Organist u. Chordirigent 1921
Tjomsland, Leiv. Organist 1927

Österreich

Hard bei Bregenz
Bernhard, Frl. L. 1922
Innsbruck
Ficker, Prof. Dr. Rud. 1921
Sitte, Prof. Dr. Heinrich 1922
Langau bei Gaming (Niederösterreich)
Schneßl, Otto 1918
Maria-Enzersdorf bei Wien
Götzl, Dr. Heinrich 1920
Götzl, Frau Maria 1921
Salzburg
Keller, Otto 1927
Sauer, Prof. Franz. Domorganist 1922
St. Wolfgang (Oberösterreich)
Scheidt, Elisabeth 1916
Wien
Adler, Prof. Dr. Guido. Hofrat 1900
Friedländer, Georg. Direktor i. R. 1914
Friedländer, Dr. Robert. Oberlandgerichtsrat 1923
Furegg, Norbert. Ingenieur 1914
Hueber, Josef. Konzertsänger 1927
Jenner, Dr. S. Rechtsanwalt 1927
Jörg, Dr. Robert. Rechtsanwalt 1926
Itzinger, Dr. Heinrich. Sektionsrat 1923
Kostersitz, Dr. Karl. Oberlandesrat i. R. 1914
Kurz, Walter 1929
Lahr, Dr. Karl. Bezirksrichter 1926
Luntz, Reg.-Rat Dr. Erwin 1906
Mandyczewski, Prof. Dr. Eusebius 1901
Medak, Dr. Emil. Rechtsanwalt 1926
Pach, Walter. Organist 1923
Pribyslavsky, Artur 1927
Rotter, Dr. Curt. Bibliothekar 1910
Schütz, Franz. Professor an der Staatsakademie 1914
Stiaßny, Gustav. Bankier 1914
Sutter, Carl Stanislaus. Kaufmann 1914
Sutter, Erik 1927
Wellner, Elsa 1913
Bachgemeinde 1927
Gesellschaft der Musikfreunde 1900
Staats-Akademie für Musik und darstellende Kunst 1909

Polen

Kattowitz
Brandenburg, Arthur. Tonkünstler 1912
Lubrich, Prof. Fritz 1928
Meistersсher Gesangverein 1928
Lodz
Jekimenko, Frau Jadwiga von 1928
Posen
Bachverein 1911
Sosnowice
Odermann, Albert. Direktor 1900
Odermann, Frau Johanna 1920
Schön, Wilhelm. Generaldirektor 1912
Schön, Wladimir. Fabrikdirektor 1924

Rumänien

Arad

Barath-Homoth, Desider. Advocat stagiar 1925

Hermannstadt

Dreßler, Prof. Franz Xaver. Stadtkantor 1921

Rußland

Leningrad

Braudo, J. Dozent 1926

Schweden

Djursholm

Fogelqvist, Dr. Torsten 1928
Schuberth, John. Bankdirektor 1929

Hälsingborg

Holmquist, Ewald 1929

Lidingö villastad

Torell, Hjalmar. Musikdirektor 1922

Linköping

Odencrants, G. von. Vice Haralds-höfding 1900
Söderström, Helge. Bankdirektor 1927

Stockholm

Ahlen, David. Kirchenmusikdirektor 1922
Åhman, Hanna. Musiklehrerin 1929
Arfwedson-Bohnstedt, Frau Ellen 1900
Cederschiöld, Adele. Klavierlehrerin 1900
Englund, Dr. phil. Karl 1928
Johanson, John. Kamrer 1917
Kjellström, Sven. Konzertmeister 1929
Kinberg, Prof. Dr. Olof 1919
Kyhlberg, Gustaf. Kommunister 1928
Lindqvist, H. Musikdirektor 1929
Odencrants, L. A. Bankdirektor 1928
Stuart, Marianne. Musikologe 1921
Vretblad, Dr. Patrik. Organist an der Oscarskirche 1921
Westin, Abel. Musikdirektor 1929
Bibliothek der Königl. Musik-Akademie 1917

Upsala

Colleen, Harald. Musikdirektor 1927
Mellander, Fredrik. Musikdirektor 1929

Ystad

Karström, Dr. Gösta Bernhard. Stadtarzt 1913

Schweiz

Basel

Busch, Prof. Adolf 1922
Hamm, Adolf. Münsterorganist 1908
His, Marie 1921
Löw, Hans. Pfarrer 1925
Morel, Dr. Fritz. Organist 1924
Nef, Dr. Karl. Ord. Professor für Musikwissenschaft 1900
Sandreuter, Helene. Konzertsängerin 1928
Serkin, Rudolf. Pianist 1929
Sigg-Burckhardt, Ernst. Organist u. Chordirigent 1923
Spony, Max. Organist zu St. Theodor 1921
Wackernagel, Emilie 1918
Baseler Bach-Chor 1916
Universitäts-Bibliothek 1905

Bern

Graf, Prof. Ernst. Münsterorganist 1912
Nahm, Heinrich. Konzertsänger 1905
Studienbibliothek d. Bernischen Organisten-Verband 1918

Brugg (Kt. Aargau)

Grenacher, Karl 1928
Zehnder, Max. Musikdirektor 1928

Davos

Rüdiger, Bruno. Direktor des Fridericianum 1923

Eglisau (Rhein)

Reinhart, Walther. Musikdirektor 1927

Kefzwil (Kt. Thurgau)

Weidemann, Dr. Jacob. Pfarrer 1925

Knonau (Kt. Zürich)

Odermatt von Meiß, Arnold. Pfarrer 1928

Lausanne

Reber, Frau Dr. G. F. 1926

Luzern

Hegner, Prof. Dr. C. A. Augenarzt 1929

St. Gallen

Becker, Max 1926
Fehrmann, Paul. Musikdirektor 1923
Heim, Wilhelm. Pfarrer 1923
Müller, Dr. Walther. Musikdirektor 1906
Neumann, Rich. Kapellmeister 1923
Schoof, O. jun. 1924
Evang. Kirchengesangverein 1923

Teufen (Kt. Appenzell)

Hirzel, Rudolf. Pfarrer 1915

Thun (Kt. Bern)
Oetiker, August. Musikdirektor 1927
Wädenswil bei Zürich
Blattmann, Minna. Konzertsängerin 1926
Wattwil
Heberlein, Dr. Eduard 1923
Winterthur
Biedermann, Robert 1900
Matthaei, Karl. Direktor der Musikschule 1921
Zürich
Barkan, Prof. Dr. Adolph 1914
Giovanoli-Stampfli, Attilio Rinaldo. Klavierlehrer 1924
Hegar, Frieda. Gesanglehrerin 1927
Huber, Anna Gertrud. Pianistin 1927
Hug u. Co. Musikalienhandlung 1908
Naef-Werner, P. 1905
Centralkommission des Schweiz. Kirchengesangsbundes 1901

Tschechoslowakische Republik

Graslitz
Breinl, Adolf. Fachlehrer 1929
Kaaden
Oswald, Dr. Franz 1927
Klatnovejsa, Kr. Nibra
Nesnera, Frau Dr. Gertrud von 1921
Prag
Nowack, Dr. Karl. Chormeister.-Weinberge 1921
Sonnenschein, Paul 1907
Promenhof bei Kuttenplan
Kreuzer, A. 1927
Teplitz-Schönau
Stradal, Regierungsrat Dr. Karl 1906
Witkowitz
Glaeser, Ernst. Diplom-Ingenieur 1926
Zlin
Haupt, Hedalise 1929

Vereinigte Staaten von Nordamerika

Andover (Mass.)
Pfatteicher, Carl Friedrich. Director of Music at Phillips Academy 1925
Bethlehem (Penns.)
Wolle, Prof. Dr. J. Fred 1900
Chicago (Ill.)
Buszin, Walter E. 1929
Henschel, Fred S. 1928
Mergl, Aloys. Reverend 1929
Chicago (Ill.)
Middelschulte, Wilhelm. Organist 1906
Miller Black, Anni 1929
Spayde, L. D. 1929
Strieter, Immanuel C. 1929
Chicago Bach-Chorus 1926
Cincinnati (Ohio)
Dumler, Dr. Mart. Gg. Komponist 1927
Roedter, Emma L. 1900
Detroit (Mich.)
Bell, John 1929
Morrison, Adelgathe 1929
Pimlott, Frau M. Farrar 1929
Schenk, William George 1922
Duluth (Minnesota)
Koch, Marianne 1928
Olsen, Alice Margar. Organistin 1928
Evanston (Ill.)
Schellinger-Pardee. Frau Cordelia 1929
Harrisburg (Pa.)
Pfuhl-Fröhlich, Frau M. Organistin 1908
Los Altos (Californien)
Isenberg, Frau Gerda 1925
New York
Damrosch, Dr. Frank. Director of the Institut of Musical Art 1905
Dessoff, Margarete 1907
The New York Public Library 1929
Oak Park (Ill.)
Lams, Theodor 1929
Reaßing (Pa.)
Hessemer, Paul. Reg.-Baumstr. 1920
St. Louis (Mo.)
Krieckhaus, Ella M. 1928
Krohn, Ernst C. Pianist 1928
Seward (Nebraska)
Stelzer, Theo G. Concordia Teachers C. 1925

Südamerika

La Paz (Bolivia)
Bandholz, Frau Erika 1924

Asien

Jerusalem (Palästina)
Schneller, Hermann. Pfarrer 1921

Australien

Sydney
Wunderlich, Ernst 1928

Buch- und Kunstdruckerei
Breitkopf & Härtel
Leipzig

OCT 19 1946

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 683 9